عفيف البهنسي



النقد الفني وقراءة الصورة

المحتوى

الفصل الأول

الفصل الثاني

الفصل الثالث

الفصل الرابع

الفصل الخامس

الفصل السادس

الفصل السابع

الفصل الثامن

الفصل التاسع

الفصل العاشر

الفصل الأول

النقد الفني
وقراءة الصورة

١ـ الثقافة والحدس من أجل قراءة صحيحة
٢ـ دور الناقد في تحديد الأسلوب الفني
٣ـ النقد وحرية المبدع
٤ـ ذاتية الفنان والمضمون

النقد الفني وقراءة الصورة

١ـ الثقافة والحدس من أجل قراءة صحيحة

إن المفهوم الذي نعنيه بالنقد الفني هو التذوق في أعلى مستوياته، ولعلنا هنا بصدد الحديث عن الاختصاص في النقد الفني، ولكننا نعني النقد كمفهوم عام كموقف ازاء شيء، ومن الواضح أن هذا الشيء يجب أن يتصل بأحد معنيين «الفن» أو «الجمال».

ولكن لماذا نفصل الفن عن الجمال وعلام يكون ثمة تذوق أو نقد لما هو فني، ونقد آخر لما هو جمالي. ان تحديد ـ موضوع ـ النقد يسهل أمامنا تحديد دور الناقد وتوضيح أبعاد هذا الدور، فعندما يكون موضوع النقد هو العمل الفني، فان هذا يعني أن الناقد يقف أمام عمل انساني، أمام موقف، أمام رؤية، أمام كشف معين. أما إذا كان موضوع النقد هو الجمال، فإن ذلك يعني أن الناقد يقف أمام صيغة من صيغ الانسجام، والوحدة والتوازن في طبيعة الأشياء الجامدة والحية. ولنتابع التدقيق في ظروف ناقدين اثنين، ناقد أو متذوق يواجه مشهدا طبيعيا وناقد يواجه عملاً فنياً. الناقد الأول ينظر إلى الطبيعة من خلال خالقها فهو يبحث عن أسرارها بعقله.

والناقد الثاني يقف بوعيه أمام انسان يتجلى من خلال عمله، وهذا الانسان كحقيقة مادية ووجودية خارج عن سلطة الناقد، وليس للناقد الا أن يجمع أكبر قدر من المعرفة عن حقيقة هذا الفنان وعن ظروفه ودوافعه وأفكاره.. دون أن يكون بامكانه التدخل في تعديل شروط هذا الفنان في مرحلة التذوق الفني لعمله على الأقل.

هذه المعرفة، معرفة الفنان، وهي معرفة موضوعية تاريخية، إذا ما أضيفت الى مجموعة المعارف الفلسفية والتشريحية والتاريخية، فإنها تحقق الثقافة الضرورية للنقد.

ولكن هل تكفي الثقافة وحدها للحكم على عمل فني، أو لتذوقه.

إن آلية التذوق لا تختلف كثيرا عن آلية الابداع، فالابداع رؤية جديدة والنقد رؤية صحيحة لهذه الرؤية. أي أن منظور الرؤيتين يجب أن يكون واحدا، لكي يستطيع الناقد أن يفهم ويتذوق العمل الفني. ومن هنا قلنا أن رؤية الناقد هي حدسية، تماما كما هو الأمر بالنسبة للفنان. ولكن الفنان غير الناقد ولا يمكن أن يعتبر الناقد بقوة الفنان، ولكن يمكن لكل ناقد أن يصبح فنانا، إذا كانت الرؤية الجيدة الأولية هي رؤيته واذا كان الكشف عن الجمال هو كشفه. هنا يقف الناقد أمام ذاتية الفنان وأمام موضوعية العمل الفني. وذاتية الفنان حرة طليقة الا من حدود يفرضها المضمون، أما الموضوع فهو رؤية أو شكل الرؤية، وهذا الشكل إما أن ينتسب للشيء خارج الانسان؛ الطبيعة أو الأشخاص، وأما أن ينتسب لعالم الانسان الداخلي عالم الحلم والخيال والعقل الباطن.

٢ـ دور الناقد في تحديد الأسلوب الفني

يحدد الناقد الأسلوب الفني المتبع للتعبير عن عنصر جديد في عالم الجمال الفني.

ودور الناقد في هذا المجال تصنيفي، يربط فيه المدارس والتيارات، ويحدد المصادر والأصول، ويعين خصائص كل اتجاه ويقارنه بالواقع أو بالقواعد الكلاسيكية أو بالفلسفات الشائعة. فعندما ظهرت التكعيبية على يد بيكاسو وبراك في فرنسا عام ١٩٠٨ اهتم النقاد لهذه الظاهرة الجديدة، فمنهم من بحث عن مصادرها في الاتجاهات السابقة، ورأى أن سيزان هو المعلم الحقيقي لهذا الاتجاه الجديد، ومنهم من أخذ التسمية عن سخرية أرادهاماتيس بحق بعض أعمال سيزان، فقال إنها مكعبات. ومنهم من ربطها بفلسفة ديكارت أو بمبادىء التبلور التي تحدث عنها الأكاديميون في ذلك الوقت، وهكذا.. فإن مهمة النقد هي جمع الظروف التي ولدت اتجاها من الاتجاهات، ومن المؤكد أن الظروف الاجتماعية والحياتية هي من أهم الأمور التي يهتم بها الناقد، ذلك أن الفن هو مرآة الحياة، وهو تعبير عن موقف انساني ازاء الحياة والوجود، وليس بامكان الناقد أن يهمل أي اتجاه أو حركة فنية مهما كانت سلبية أو عدمية، لأنه سيفهم عن طريقها منظور الفن لحقبة طويلة، ولنأخذ مثلا على ذلك مدرسة المستقبليين التي ظهرت في ميلانو - ايطاليا، وهي مدرسة عدمية فوضوية، تدعو إلى هدم الأوابد التي أصبحت مقدسة لتاريخها، وليس لأهميتها الفنية. وهم يرفضون الماضي ويسعون وراء مستقبل سريع. لقد كانت هذه المدرسة نتيجة طبيعية لويلات الحرب العالمية الأولى وللدمار الذي لحق الناس، فلم يعد من شيء يحتل مكانة بعد أن أصبح الموت سهلا في كل مكان. وهكذا فان الناقد هنا ينظر بعين على الفن وبعين أخرى على الحياة، كيما يركب من هذه الرؤية المزدوجة مفهوما عن الحركة أو الأسلوب.

والدور الثاني الذي يقوم به الناقد هو دور تاريخي، فهو يسترجع الاتجاهات والطرز ويتحدث عن تأثير الفن المصري على الفن الأغريقي، فيحدد العلاقة القائمة بين العمود البسيط المصري وبين العمود الدوري مثلا، أو هو يربط بين الفن الرافدي والفن الاسلامي، ويضيف كيف انتقلت الزيقورات الرافدية (وهي برج تعبدي) الى الأتشغة الفارسية ومنها الى المئذنة، مئذنة الملوية في سامراء، أو مئذنة جامع ابن طولون في القاهرة. ثم هو يتساءل عن التأثيرات بين الفنانين، بين تنتورنتو والغريكو،

بين دوناتللو وروردان، أو بين أعمال الفنانين وبين الاتجاهات أو الفنون الكبرى، فيرى الفن العربي من خلال أعمال ماتيس أو يرى الفن الأفريقي من خلال آنسات آفنيون لبيكاسو، أو يرى الفن المصري من خلال لوحة "حديث في تاهيتي" لغوغان.

والدور الثالث الذي يقوم به الناقد هو دور ارشادي، ليس الناقد معلماً، ولكنه في بعض مراحل تكون الفنان، يكون للناقد دور كبير في تغذية اتجاه فني معين، بل وفي توجيهه وتشجيعه، اننا نرى ذلك واضحا في الدور الذي لعبه زولا بالنسبة لسيزان، وفي الدور الذي قام به أبو للينير في ابراز روسو.

٣ـ النقد وحرية المبدع

قد يعترضنا سؤال، كيف تتحقق حرية الفنان أمام هذه التدخلات الجريئة التي يسمح الناقد لنفسه أن يقوم بها. والواقع أن هذه التدخلات جميعها لا تهدف ويجب أن لا تهدف الى تقييد الفنان، أو إلى تهديمه وتجريحه، ان الهدف الأساسي من النقد هو مساعدة الفنان على تقوية ذاتيته. والفنان الأصيل وحده يصبح مادة النقاد وموضوعهم المستمر.

وثمة أمر هام في نظر جمهور المتذوقين، هو تجاوز الفنان للواقع والمألوف والتعبير عن عالم داخلي خيالي أو أسطوري، أو تجريدي، ان المتذوق العادي يريد أن يقرأ العمل الفني ويريد أن يفهمه، هو يفهم الجمال من خلال جمال الطبيعة، ويفهم المضمون من خلال دلالة الشكل الواقعي. ولذلك فهو يرفض الفن المجرد، أو الفن السريالي المتطرف، بل يرفض كل ما يسعى بالفن الشكلي الذي لا يعبر عن فكرة أو مضمون أو حتى عن شيء.

الناقد هو المتذوق في أعلى مستوياته، لا يسعى الى قراءة اللوحة كما يقرأ صحيفة يومية، بل هو يستعيد رؤية الفنان وينظر الىهذا العمل من خلال هذه الرؤية. والواقع بالنسبة للناقد هو واقع العمل الفني وليس واقع الأشياء في ذاتها، ولذلك فان تذوقه لعمل ما أو نقده له، لا يمكن أن يقوم على مقياس الواقع في ذاته،

والا فان جميع الأعمال الابداعية تصبح فاشلة وتسقط من حساب الفن. والواقع الذي يعتمده الناقد، هو واقع ظروف الفنان النفسية والثقافية والاجتماعية وهو المقياس الذي ينقد على أساسه العمل الفني.

ونلاحظ مما سبق، أن موضوع العمل الفني الذي ينجزه الفنان سواء أكان مشهدا أو هيئة أو أشياء جامدة. هذا الموضوع الذي أخرج وفق رؤية معينة، ليس أمرا مستقلا عن ذاتية الفنان، بل ان النقاد والمؤرخين حتى الآن، انما يصنفون الفنان من خلال أسلوب موضوعاته، وليس من خلال تطورات ذاتيته. وهنا يتجلى النقص الكبير في طريقة النقد التقليدي والتي تجعل التذوق الفني أكثر صعوبة وخاصة في مجال الفن الحديث.

ان مجموعة أعمال فنان هي قصة حياته الداخلية والخارجية، وليس بامكاننا أن نفهم حياة بيكاسو الا من خلال ما قدمه في مرحلته الزرقاء وما تلاها من ظروف واحداث أدت الى المرحلة الوردية والايبرية والافريقية والتكعيبية والسريالية الخ...

وعلى العكس ليس بامكاننا أن نكشف الغطاء على أسرار الجوكندا، دون أن نعرف تماما الظروف العاطفية والاجتماعية والصحية التي عاناها «دافنشي» والموناليزا خلال السنوات الأربع التي استغرقها انجاز هذه اللوحة.

ان دراسة العمل الفني دراسة موضوعية يفقدها عنصر الحياة الهام الذي يمثله الفنان ويجعل العمل الفني عملا عاديا لا يختلف عن العمل الآلي.

٤ـ ذاتية الفنان والمضمون

ولكن هل يستطيع الناقد التصدي لذاتية الفنان؟ ان مفهوم الحرية يتجلى أكثر وضوحا وتأكيدا في مجال حركة ذاتية الفنان. وفي كل مرة نحاول فيها مس هذه الذاتية نكون كمن يعطل حركة القلب بوخزة دبوس. ولكن أليس لهذه الذاتية من نطاق؟ من المؤكد أن ذاتية الفنان تعني الانسان بذاته (الذاتية) والمبدع (الفنان).

والانسان بذاته لا يستطيع أن يعيش خارج معاناته التاريخية والانسانية، وليس بامكانه أن يقبع بعيدا عن الحياة، أن ينحر وجوده، بل انه كانسان يمارس النظر الى جوهر الأشياء وأشكالها يبقى مرتبطا بعالم معين وبظروف اجتماعية واخلاقية معينة. وهو يتجاوب ويتعاطف أو يتجادل مع هذه الظروف من خلال طريقته في العمل، وهي الفن. وهو كمبدع يتجاوز المقلد ويتجاوز المكرر ويبحث عن صور جديدة، يكتشف صيغا جديدة لما يعانيه وما يحدسه من الحياة.

يستطيع الناقد الفني أن يذّكر بالحدود التي تنتج عن طبيعة ذاتية الفنان، ومن حقه أن يسأل عن صحة حركة الذاتية، فهو يضيء الاشارة الحمراء في كل مرة ينسى الفنان دوره. ويتجلى ذلك في مضمون العمل الفني، فالمضمون هو الذي يحدد علاقة الفنان بنفسه كذات، وبالحياة كوجود معقد ومُشْكل، ولكنه متحرك.

وليس من عمل فني دون مضمون أو محتوى والا فانه يسقط عن كونه عملا فنيا، ولكن تحديد المضمون وفلسفته، هي من المسائل الهامة التي يسأل عنها الناقد، الناقد الفيلسوف. ومن هنا فإن النقد الفني هو فلسفة أيضا، ولكنه فلسفة بعيدة عن الميتافيزياء المجردة، قريبة من الحياة. والناقد الفيلسوف هو الذي يضع الخلفية النظرية والايديولوجية للفن. وليس بامكان رجال الميتافيزياء البارعين، كما ليس بامكان النظريين الاجتماعيين أن يضعوا منطلقات للفن بعيدة عن مفهوم الفن نفسه، فلقد نظر الميتافيزيائيون الى الفن على أنه لعب عندما قوبل بجدية الفكر، وانه لذة عندما قوبل بالنفس والجسد، وانه عمل ما ولكنه متصل ببنية فوقية عندما نظر اليه من خلال العلاقات المادية. ولكن الفن هو حدس.ولقد عبر كروتشه عن ذلك قائلا: «إن الفن حدس محض، أو تعبير محض، ليس حدسا عقليا كما زعم شلنغ، ولا هو حدس منطقي كما يرى هيغل، ولا هو حكم كما يذهب الى ذلك التفكير التاريخي. انه حدس مجرد اطلاقا من المفهوم ومن الحكم، انه صورة المعرفة في فجرها».

وقد يبدو في هذا القول، ان الحدس المحض هو حدس مجرد عن ظروف الحياة، ولكن الحدس المحض، حسب كروتشه ينفر من التجريد، ذلك أن كل تصور فني محض هو في الوقت نفسه ، الكون ، هو الكون في الصورة الفردية، أو هو هذه الصورة الشبيهة بالكون. «إن كل صورة من الصور التي يبدعها فنان، تنطوي على المصير الانساني كله، وتضم الآمال والأوهام والآلام والأفراح والأمجاد الانسانية، وهي تحوي قصة الواقع في صيرورته، في نموه الدائم، وهو يخرج من الجوهر ذاته، عذابا وسعادة».

ولعل هذا التفسير البديع للحياة، هو المقياس الأول للمضمون. ولكنه مقياس شامل ولابد من حصره ضمن نطاق المجتمع الذي يعيش فيه الفنان، لكي ينطلق منه فيما بعد الى المجتمع الانساني الواسع.

نسبية القراءة والنقد:

ان الغرض الأساسي من النقد الفني هو غرض تقييمي، فالسؤال الأول الذي يطرحه الناقد الفني، سواء كان قارئاً فنياً عادياً، أم كان فيلسوفاً جمالياً، هو تحديد مشروعية العمل، هل هو فن أم لا فن، هل هو فن جاد أم هو فن زائف.

ولكن الحكم على أي عمل أو انتاج يرتبط أولاً بموقف القارىء المحللّ. وإذا تحدثنا عن الفلاسفة الكبار، فإننا نرى مواقفهم الثابتة تؤثر كثيراً على حكمهم. وبالتالي فإن ما هو فن أو لا فن يخضع الى نسبية، ونحن نرى أن الفلاسفة الرومانسيين الألمان وعلى رأسهم هيغل يصدرون في أحكامهم عن موقف رومانسي، بينما نرى شوبنهور يصدر عن موقف الحكم، ونرى نيتشه يتمسك بموقف ارادة القوة، ويعالج هيدغر الأشياء من خلال الفكر. واذا رجعنا الى كانط فإننا نراه يحلل العمل الفني من خلال الوصف الجمالي. وهكذا أيضاً يبدو موقف كانط غير حيادي بمعنى أنه تابع لتقييم مسبق.

ولكن كانط يتحدث عن الفن المطلق من خلال الملكة الابداعية، وهكذا نرى دائرة الفن محاطة بعنوان الابداع، وفي ذلك عودة الى تعددية الحكم لأن الابداع تغيير مستمر.

ومن جهة أخرى فإن عمليات النقد إذ تخضع لموقف الناقد، فإنها تخضع أيضاً الى طبيعة الممارسة الفنية لدى كل مبدع أو فنان، والتي تعكس أيضاً موقفاً يتكون من سيرة ذاتية معقدة، يدخل فيها التاريخ والثقافة والمرجعية الفكرية لدى الفنان. وهكذا لا بد من الاعتراف بتنويع منتجات الفن، شأنه في ذلك في جميع منتجات الانسان.

وبالتالي فإن قراءة العمل الفني لن تحمل معنى الحسم، ولكنها تبقى كالفلسفة تحتمل سلماً كثير الأدراج من الآراء والمواقف والأحكام.

الفصل الثاني

تعليم قراءة الصورة وتربية النقد الفني

١ـ النقد والتربية

٢ـ النقد وروافده

٣ـ النقد ليس إبداعاً

٤ـ اساليب التربية الفنية

تعليم قراءة الصورة وتربية النقد الفني

١ـ النقد والتربية

أصبحت مسألة النقد الفني من المسائل التربوية العامة في العصر الحديث. ذلك أن النقد لا يعني كشف الأخطاء والنواقص، وانما يعني التبصر العميق والتأمل الواعي بالعمل المبدع. وبهذا المعنى فإن النقد هو ثقافة وقدرة على الحكم، وان هذه الثقافة تزداد خطورة وصعوبة مع تطرف الصورة المبدعة في الفن الحديث. وهكذا فإن الحكم يرتبط بأكثر من تلك المقدرة الثقافية التي تهيء المثقف لفهم العمل الفني، يرتبط بملكة روحية هي الحدس المثقف.

وبمعنى آخر فان مهمة التربية الفنية أصبحت عسيرة، فهي ليست عملية تعليم أكبر قسط ممكن من المعارف التاريخية أو الجمالية، وانما هي تتجاوز ذلك الى التصدي لآلية التذوق.

ومما لاشك فيه إن آلية التذوق أكثر تعقيدا من آلية المعرفة، وان قوة التذوق هي غير قوة الذكاء، وأن التذوق مرتبط بعوامل مختلفة بعضها نفسي وبعضها اجتماعي وبعضها اخلاقي، وليس من الممكن النظر الى هذه الآلية من زاوية عامل واحد.

ولذلك فان تربية التذوق الفني، هي تربية موقف ثقافي إزاء شيء جمالي، والشيء الجمالي لا يعني صورته وحسب، بل جميع أبعاده، ومن هنا فإنه لا وجود لتربية ذوقية تهتم بالصورة فقط. وبمعنى آخر فان فكرة الفن للفن لا تحتاج بالضرورة الى تربية منهجية، وانما تكتفي بالمادة الراهنة التي تكوّن التذوق، وتقوم أهمية الفن الذي يسعى وراء نفسه، على مفاجأة هذا التذوق واظهاره بمظهر الغريب الضعيف أمام قوة الطريف الطارىء الذي يقدمه الفن الشكلي. ولكن الصورة لا تفترق عن المضمون في الفن، ولذلك فانا المضمون الجديد والصورة الجديدة هما صيغة الفن المبدع. وإن إهمال الصورة على حساب المضمون يجعلنا ضمن صيغ الاعلان والدعاية، وعلى العكس فإن اهمال المضمون على حساب الصورة يجعلنا ضمن نطاق الزخرفة والتسلية.

تتجه مهمة المربي نحو تقوية المقدرة على تذوق الشكل وفهم المضمون عن طريق ملكة مشتركة هي الحدس.

ولتوضيح مفهوم الحدس عن طريق المقارنة، فاننا نرى أنه أشبه بالوجدان بالنسبة الى الأخلاق وأنه العقل بالنسبة الى العلم.

ومهمة المربي الفني هي تقوية ملكة الحدس هذه، كما أن مهمة المربي الديني تقوية الروح، ومهمة المربي الاخلاقي تقوية الوجدان. ولكن المهم في هذه المقارنة أننا سنجد أنفسنا ونحن نحاول تقوية الحدس، سنمر على تقوية الروح والعقل والوجدان في وقت واحد، وليس في ذلك مبالغة ما، بل إن هذا يفسر لنا، كم هي صعبة وظيفة تربية الحدس التذوقي أو الابداعي. ومن المؤكد أن هذه الصعوبة يقابلها مردود ضخم. لا في مجال التذوق الفني وحسب، بل في مجالات المعرفة والتربية الاخلاقية والروحية،ومن هنا كانت التربية الفنية تربية أساسية وشاملة.

ويؤكد هذا من جديد أن الفن الصحيح لا يبدو شكلا فقط أو مضمونا فقط بالنسبة الى المربي، وان التربية الفنية اذا تناولت الشكل من خلال مبادىء (علم الفن) أي قواعد الرسم والتلوين والمنظور الخ، فإنها مضطرة أن تتناول المضمون من

خلال (فلسفة الفن)،أي المبادىء الايديولوجية التي تحدد طبيعة الفن ودوره في الحياة.

٢ـ النقد وروافده

على أن النقد، كما عرفناه سابقا، لا يمكن أن يكون واحدا في مختلف ادوار تاريخ الفن، فليس علم الفن هو نفسه عند بولكليت أو دافنشي أو غيبرتي أو دولاكروا أو بيسارو وبيكاسو، كذلك ليست فلسفة الفن واحدة عند أفلاطون وكانت وهيغل وتين وبومغارتن. إن الفن بصورته ومضمونه يتفاعل باستمرار مع المرحلة التاريخية التي يعيشها مجتمع من المجتمعات الانسانية، ومن هنا فان دراسة تاريخ الفن، وهي دراسة متممة للتربية الفنية، تخضع أو يجب أن تخضع، لمنهج اجتماعي ديالكتيكي يواكب التطور التاريخي للانسان والنشاط الابداعي. اننا بذلك نسهل على أنفسنا مهمة تربية ملكة النقد الفني، ذلك أن تاريخ الفن ليس شيئا آخر مختلفا عن نقد الفن، فليس هو مجموعة من النماذج التي يقدمها شراح ومؤرخون لاعطاء أمثلة على تطور الرؤية الجمالية. بل هو، أي تاريخ الفن، حصيلة الرؤية الفنية عبر التاريخ، انه عمر الجمال الفني عبر أجيال المتذوقين والمبدعين. وهكذا فان تاريخ الفن هو قصة الانسان والجمال الفني، كذلك النقد فهو حادثة بين الانسان والجمال الفني، وبمعنى آخر؛ إن تاريخ الفن هو تاريخ أُحداث النقد، هو تاريخ النقد الفني.

ولكن هذا لايعني أن الفن هو في التلقي وليس في الابداع. صحيح أن رؤية الفنان ورؤية الناقد حدسية، ولكن الناقد مضطر أن يخضع للمنطق في عملية التصنيف والتعليل والاستنتاج والحكم، ولكنه في ذلك كله لا يخرج عن الحدوس الأولى للفنان، والتي استشفها هو بنفس الآلية والطريق. هنا تبدو أمام المربي الفني مهمة أخرى غير مهمة تربية الحدس لدى المتذوقين، هي تربية ملكة الحكم، وهذه التربية منهجية كما يبدو ومحصورة بمادة الفن، وهي لذلك تحتاج إلى علوم

ونظريات وقواعد خاصة بعلم الفن أو بفلسفة الجمال. وقد تقتصر التربية الفنية التقليدية خطأ على تدريس هذه العلوم الوضعية للفن، فيدرس في كليات الفنون ومراكز الفنون في المدارس الثانوية علم المنظور بطريقة رياضية، وعلم التشريح بأسلوب كلية الطب. وعلم الجمال كنظريات فلسفية دون أن تضم هذه العلوم أطر النقد الفني الصحيح، بما جعل هذه العلوم وكأنها هي المقصودة لذاتها وليست وسيلة التذوق أو الابداع.

نستنتج من ذلك أن تربية الابداع الحدسي الفني يجب أن ترافق بصورة متلازمة تعليم الفن، وانه لا غنى للواحدة عن الأخرى. فليس من يعرف عن المنظور أو من اتقن علم التشريح أو تفهم نظريات علم الجمال، قادرا على ابداع لوحة فنية. بل ليس بقادر لمجرد هذا، ان يتذوق لوحة فنية أو تمثالا تذوقا صحيحا سليما. كذلك ليست تقوية الحدس وحدها ـ وقد تكون موهبة أصيلة ـ كافية لممارسة الابداع أو التذوق. ان ذلك سيؤدي بنا الى الوصول الى نوع من الفن الفطري أو التذوق الفطري للفن. ولقد ظهر تيار قوى خلال هذا القرن يمجد هذا الحدس الفطري البعيد عن الثقافة والعلم. فكان الفن الساذج وبعض الفن التجريدي. وعلى نقيض ذلك كان قد ظهر عقب عصر النهضة وبعد تيار النهجية، أسلوب تلفيقي تزعمه كارفاجيو ثم الأخوة كاراشي، وكان هذا الأسلوب الاكاديمي محصلة لأقوى ما قدمه نظريو عصر النهضة من أمثال البيرتي وغيبرتي وداسان غالو، وما قدمه فنانو النهضة في البندقية وفلورنسا. ان هذا الأسلوب على رغم ما فيه من الدقة في التكوين والتشريح والمنظور والتلوين، وعلى رغم انتشاره خلال جيل كامل أو أكثر في أنحاء مختلفة من أوروبا، لم يكن في حد ذاته الا رد فعل لذلك الاتجاه المحور الذي أطلق عليه اسم النهجية والذي تصدى للقواعد والواقع والطبيعة، وأصبح رمزا لانحطاط الفن حسب مفهوم عصر النهضة.

ومن المؤسف أن هذا الأسلوب ذاته وقد تجدد على يد انغر، بقي مستمرا كطريقة لتربية النقد وتعليم الفن في أشهر اكاديميات العالم الفنية، وهي المدرسة

الوطنية العليا للفنون الجميلة في باريس، مما أدى الى ثورة طلاب الكلية في عام ١٩٦٧، والى اضطرار المسؤولين الى أحداث تغيير جذري في أصول التعليم الفني في هذه المدرسة، ومن المؤكد أن مدرسة باريس (البوزار) لم تخرج منذ زمن طويل فنانا لامعا استطاع أن يخرق السدود التي وضعتها الطريقة المنهجية في تربية النقد الفني، المتبعة في المدرسة.

بل كانت ثمة حرب قائمة بين الرجعية التقليدية التي يتزعمها اساتذة البوزار وبين التقدمية الثورية التي يشق طريقها خريجو الأكاديميات الحرة. (اكاديمية سويس واندره لوت وجوليان)،ولم يستطع البوزاريون التغلب أبدا، على الرغم من أنهم يملكون قوة السلطة التعليمية، وبقي زمام تاريخ الفن الحديث بيد المبدعين من أمثال غوغان وماتيس وماتيو، وبيد النقاد والصحفيين والمؤلفين من أمثال شاستيل وديهل وسوفور...

وفي كلية الفنون الجميلة بدمشق، على الرغم من تاريخها القصير، وضآلة التقاليد الفنية، حصل صراع مماثل بين تيارين، تيار ينادي بتقوية الحدس، وحرية الرؤية الفنية ويدعو الى معالجة المواد، واستلهام التقنيات دون كبير اكتراث بالعلوم الفنية الوضعية وبالقواعد المألوفة بل دون الاكتراث بتاريخ الفن التقليدي، بل يدعو الى اعادة النظر بأحكام ذلك التاريخ من خلال تجربة الفن الحديثة، ولقد مثل هذا التيار البروفسور (لاريجينا) الايطالي. وتيار آخر تزعمه، البروفسور النحات (تيودوروف) البلغاري وهو ينادي بفن مستلهم من ثقافة علمية وقواعد راسخة تجعل العمل الفني جديرا بالثقة، مفهوما من الناس جميعا دون تعديات الثقافة الفنية، قريبا من حاجاتهم مترفعا من أن يكون تسلية لهم، هادفا وليس مجانيا لا يخدم الا نفسه.

ولقد كان الصراع هادئا أشبه بالحوار الرصين. ولكل فريق مؤيد من استاذة الكلية وطلابها السوريين، ولكن هذا الحوار لم يؤد الى تفوق فئة على أخرى، وان كان لحضور الناقد الكبير (بوننتي) الى دمشق أثر في دعم التيار الأول وفي تزكية

وجهة النظر الجديدة في مفهوم النقد الفني. على أن عددا من فناني هذا القطر قد استطاع الوصول الى محصلة هذا الجدل وتحقيق أسلوب أو نهج فني أكثر صدقا وأبعد عن التطرف. لقد ترك الصراع بين التيارين أثره الكبير في تقوية الحركة الفنية في سورية وفي انعاش بذور الابداع الأصيل لدى الفنانين. كذلك فإن تأثيره في المتذوقين كان واسع النطاق. ولكن هذا التأثير ضعف مع الزمن، وكان لابد من اثارة وجهات النظر بصورة مستمرة لتحديد مواقف الفنانين من مفهوم الابداع، وبالتالي من مفهوم النقد. كذلك لابد من اثارة المشكلة بين أساتذة الفن على مستوى الجماعات لتوضيح فلسفة جديدة ومنهاج جديد لتربية الذوق الفني.

٣ـ النقد ليس ابداعاً

أعود الى أصل هذا البحث، لكي اتساءل بعد أن عرضت لطريق تربية النقد الفني ومفهوم النقد الفني، هل تخلق هذه التربية فنانين، أو هل تهدف الى خلق الفنان، أم هي لسد حاجة أساسية في تربية وثقافة الجيل؟

لاشك أن تربية النقد الفني هي تربية أساسية كما ذكرنا، وأنها ضرورية جدا لتقوية ملكة الحدس الفني، التي تركت مهملة الى أقصى حد في منهاج تربيتنا. وأن هدف هذه التربية هو تنمية الذوق السليم وتحسس الجمال في الفن.

بيد أن تربية النقد الفني هي تربية حضارية، فالنقد الفني لا يمكن أن ينفصل عن الحضارة، بل إن نموه وقوته هما نمو وقوة للحضارة الانسانية، وتاريخه هو تاريخ الحضارة. وعلى هذا فإن مهمة تربية النقد الفني تبتدىء بالقاعدة، وهي مجموعة الناس الراغبين بالثقافة، وهؤلاء هم الذين يخلقون جمهور الفن، وبقدر ما يكون هذا الجمهور واسعا عميق التربية النقدية فإنه يفسح في المجال لظهور الذروات في الابداع. وتتعزز بذلك الحضارة الانسانية وتزداد رسوخا.

فالناقد الفني، وبمعنى آخر المتذوق الفني المثقف، ليس فنانا مهما كانت ملكة الحدس لديه قوية، فهو قد يصبح فنانا اذا استطاعت قوته الذاتية أن تسيطر على

الموضوع الواقعي موضوعا جديدا. ولكنه يبقى ناقدا اذا تحددت مهمته في التلقي ومعالجة الموضوع.

وهكذا فان كل فنان ناقد، وليس كل ناقد فنانا، يتضح من هذا كله أنه لابد لاعداد الفنان الصحيح من اعداده كناقد صحيح، أما الانسان الذي لم يعد كناقد فني قادر على تذوق الجمال الفني فاهم لعلوم الفن لا يمكن أن يصبح فنانا. لهذا كانت عملية اعداد الفنان أكثر صعوبة وتعقيدا، فهي اذا كانت تمر بمرحلتين مرحلة اعداده كناقد، ومن ثم مرحلة تحوله كفنان، فان عملية التحول هذه تبقى لغزا من الصعب تحضيره واعداده بصورة منهجية تربوية، فهل تنتهي مهمة التربية الفنية عند حدود اعداد الناقد الفني والاكتفاء بافساح المجال أمام الفنان لمعرفة أصالته وقدراته الابداعية؟..

إن المهمة التربوية التالية التي تأتي بعد مباشرة الفنان عمله الابداعي هي مهمة الحفاظ على الحرية، حرية ظروف العمل الفني، أي تحرر الفنان من الحاجة، ومن التأثير الخارجي، من الالزام، من الذوق الفطري ومن الجهل. ان الفنان الحر، هو الفنان القادر على الابداع.

ولكن ما هو دور التربية الفنية في تعزيز هذه الحرية؟ ان مهمة التربية الفنية، هي تقوية الذاتية لدى الفنان، يجب أن تنمو لدى الفنان المقدرة المستمرة على خلق ذاته ولا يعني هذا تمجيد ذاته، بل توسيع نطاق مسؤوليته، ومسؤولية الفنان هنا حضارية انسانية أيضاً.

يكمن دور الفنان في مدى ما يكشفه للناس من أسرار الجمال، وفي الكشف متعة ولذة يعيشها الفنان والمتذوق على حد سواء، وفي الجمال ابعاد لا حدود لها أضيقّها جمال الشكل وجمال المضمون. وحصيلة الكشوف هي قصة الحضارة في كل زمان.

يتضح حتى الآن، معنى النقد، فهو تاريخ للفن وهو أسلوب الرؤية الجمالية، وهو طريق الابداع.

كذلك فان تربية النقد الفني هي تربية المفهوم والذوق الفنيين، أي تربية المعرفة الفنية وتربية الحدس الفني. ولكن ما هو المنهاج الذي يجب اتباعه لايصال التربية الفنية الى أهدافها؟.

٤ـ أساليب التربية الفنية

إذا استعرضنا تاريخ التربية الفنية، وجدنا نوعا منها يستند في قواعده على الأخلاق، فالموسيقى والتصوير والمسرح يجب أن تتضمن حِكَما اخلاقية تعلم الشهامة والبطولة والحب العذري وتقديس الأسرة وغير ذلك من المبادىء الأخلاقية. أي أن الفنان هو واعظ يرسم أفكاره أو يلحنها أو يمثلها تمثيلا، ولا يختلف عن غيره من الوعاظ الا بالأداة والوسيلة، وأن التربية في أصولها، ما هي الا تربية أخلاقية، وان تعليم قواعد الرسم هي أشبه بتعليم قواعد اللغة، فكما أن اللغة مكرسة لنقل الأفكار الكريمة السامية، كذلك الرسم واللحن والمشهد الحركي، هو طريقة لنقل الأفكار.

ثمة أسلوب في التربية الفنية يقوم على تحقيق الفرح، فحيث يستطيع الفن التعبير عن التآلف والانسجام وتحقيق اللذة والمسرة وتوفير الفرح، فإنه يكون فنانا صحيحا، أي أن أساس النقد هو معاناة لذة، وان هدف الفن هو تحقيق اللذة، وإن الجمال ما هو إلا الصورة المفرحة التي تأتي عن طريق اللذة، وان الضحك هدف من أهداف الفن.

وثمة طريقة عملية في تربية النقد الفني، فينشأ المتذوق عالماً بالمدارس والاتجاهات متفهما للخصائص والقواعد حافظا أحداث الفنانين وحياتهم، والفن هو معرفة عادية لها وسائلها الخاصة ولها آليتها ولكنها لا تتعدى كونها معرفة من نوع خاص.

والطريقة الماركسية في تربية النقد الفني، تقوم على توسيع المعرفة الفنية من خلال الايديولوجية، أي ربط الأثر الفني الى أقصى حد بالحياة، وهذا هو مفهوم البراكسيس، ومهمة التربية هي تقوية ملكة النقد، أي معرفة الأثر الفني باعتباره حدثا واقعيا ينبغي معرفته،وهذه النشاطية التي نسميها (النقد) تبدو أكثر التصاقاً بمعنى (المعرفة)، كذلك فإن الماركسيين يرون أن الابداع نفسه، ما هو الا نشاط ولكنه متميز، هو نشاط ملتصق بالحياة وليس معزولا عنهما نهائيا في غيبيات الميتافيزيقا.

والحق أن مفهوم البراكسيس، كمعرفة ملتصقة بالحياة، أمر مقبول يثير الاهتمام، ولكن كون الفن معرفة أمر يخضع للنقد مهما كانت المعرفة متميزة ومرتبطة ببناء فوقي.

فالفن معرفة وليس بمعرفة، فهو معرفة ضمن نطاق مفهومه، وليس بمعرفة تخضع لقوانين المعرفة العامة، هو حب وليس بحب، حب عند الحديث عن هذه العلاقة الانجذابية بين الذات والموضوع. وليس هو كذلك ضمن الحدود الجنسية. هو عبث وهو جد، عبث لأنه لا يحقق مُثلاً، وهو جد لأنه يرفض التفاهة.

من هنا كان منهاج تربية النقد الفني، طريقة تتضمن تقوية المفهوم والحب والمسؤولية ضمن نطاق العمل الفني المرتبط باستمرار بالانسان والحياة، وهو بهذا المعنى يستوعب جميع القواعد التربوية والاخلاقية والاجتماعية والقومية.

الفصل الثالث

قراءة أسرار الصورة والتقنية الفنية

١- تقنية مشتركة لجميع الفنون
٢- الأشكال الأساسية
٣- القيمة في اللون
٤- التباين بين الألوان
٥- المعاني النفسية للألوان

قراءة أسرار الصورة والتقنية الفنية

١ـ تقنية مشتركة لجميع الفنون

إن كلمة تقنية هي الترجمة الاصطلاحية لكلمة Technique بالفرنسية وهي تعني في الواقع الناحية العملية التنفيذية في الفن. فعندما نتحدث عن تأسيس اللوحة ومزج الألوان، أو نتحدث عن دقة الآلة الموسيقية وصفاء الأصوات، فإننا في هذا نكون في بداية البحث التقني. وقد يمتد بنا هذا البحث حتى نصل أحيانا الى الناحية الابداعية فلا نكاد نفصل بين ما هو فني وما هو صناعي تطبيقي. ولقد أصبحت الوسائل المؤدية الى العمل الفني، وهي الوسائل التقنية، واحدة تقريباً في جميع الفنون، وهذا ما دعا سوريو الى التأكيد على تداخل الفنون، ولكن هذا التداخل في الواقع تقني وليس ابداعيا.فنحن عندما نتحدث عن الايقاع في الموسيقى وننقل هذا الى العمارة والتصوير، فإننا في الواقع انما نحلل العناصر التقنية وليس الفنية في كل من هذه الفنون. كذلك الأمر عندما نتحدث عن التدرج اللوني أو الضوئي أو الفروق اللونية أو الصوتية.

ولعل بول كلي Paul Klee أول من اعتنى بتركيز العلاقة بين الموسيقى والتصوير، فقد قادته دراسته في الفوغ أو الترجيع، وفي الكونتربوان أي الطباق الى نوع من الرسم البوليفوني. ونحن نعلم أن البوليفوني في لوخة من اللوحات أو في قطعة من القطع هو عدة أصوات متوافقة وفق أسلوب مصطلح عليه، وهذه الأصوات قد تكون ألوانا ومساحات وقيما ضوئية، أو دقة في المنظور.

وعندما تتعقد عناصر القطعة الموسيقية، أو تتعقد عناصر اللوحة، وهي كذلك غالبا، فإن قواعد الطباق تتحكم في تطابق الألحان والتوفيق بين العناصر التقنية، كالايقاع واللحن والتقابل الجزئي والتدرج الكروماتيكي أو الضوئي. ويقابل ذلك في التصوير، الايقاع الخطي أو اللوني، الشكل أو الصيغة في الفن التجريدي أو الزخرفي، والتضاد اللوني، والمنظور، والتدرج، والشَيَة اللوني.

ان هذا التقارب التقني بين الفنون، جعل بول كلي مثلا، يعتقد أن الأمل أصبح قويا بعد مولد الفن التجريدي، كي يبني الفن التشكيلي وبخاصة التصوير على القواعد الموسيقية. وفعلا، أصبح أكثر الفنانين التجريديين، يهتمون بقوة، بالقواعد النظرية في الموسيقى ويحاولون تطبيقها في التصوير. حتى أننا أصبحنا نرى لوحات تحمل اسم سيمفونية أو السمفونية بالأخضر أو الأحمر، أو فوغ.

ولقد سهلت الأواصر بين الفنون من مهمة علم الجمال التجريبي، الذي يبحث عن القوانين والقواعد الأساسية الجمالية عن طريق الاستدلال والاستقراء والاستنتاج، فلقد استطاع العلم أن يحدد شدة الاحساسات الخاصة بواسطة مهيجات قياسية. وبذلك قامت قواعد للجمال جاءت عن طريق احصاء اتجاه الأذواق ذات الحساسيات المتشابهة، وهكذا تركزت الى حد بعيد قواعد التماثل والتوازن والتناسب في الألوان والخطوط والألحان والحركات.

والواقع إن هذه القواعد التي لا تعترف أنها نهائية، تبقى كغيرها من القواعد الاستنتاجية، في الموسيقى أو في اللغة أو في علوم المنطق والأخلاق، قواعد كلية محترمة الى حد كبير حتى بالنسبة لأصحاب الاتجاهات الفنية غير التشبيهية.

٢ـ الأشكال الأساسية

فيما يتعلق بالفنون التشكيلية، أي الرسم والتصوير والنحت والحفر، فإن عناصر العمل الفني فيها هي الخط واللون، ونستطيع أن ندرس الخط من خلال مظاهره المختلفة، فهو من حيث امتداده، إما مستقيم أو منكسر أو منحني.

فلقد تبين أن في الخط المستقيم صلابة وتكلفا بعيدا عن الجهد، وهو ضعيف التعبير عن الجمال، ناقص المدلول، فهو لا يثير الانتباه والرضى، بعكس المنكسر الذي يثير انتباها حادا، ولكنه انتباه عنيف اذ يعبر عن القسوة وعن القلق، كما يعبر عن الجفاف والجفاء. أما الخط المنحني فهو خط اللطافة الذي استعمله واطو، وهو خط الجمال الذي استعمله هوغارث. وهو خط الحركة التي تبرز بلا تكلف أو جهد.

ومن حيث انتشار الخط، فهو إما خط رفيع أو خط عريض أو متقطع. أو هو أفقي أو مائل أو شاقولي. على أن تأثير الخط لا يبدو واضحا ما لم يكن في حالة (بوليفونية) مختلطاً مع أنواع أخرى من الخطوط، وهنا تبدو براعة التعبير الفني عند موافقة نسبة انتشار الخط للتعبير عن المضمون والشكل الفني.

أما من حيث كثافة الخط فهو إما خط شاف أو قاتم أو وسط الكثافة، والبحث في ذلك يتعلق في الواقع بما يسمى بشدة اللون، وهذا ما سيأتي الحديث عنه.

ومن الممكن تحديد وظيفة الخط في العمل الفني، فنقول أنه وسيلة للتعبير عن الهيئة والحركة.. وكما فعل التكعيبيون، فإن علم الجمال يقوم بتجريد الأشكال فيعيدها الى هيئاتها الأساسية، الى مكعب وهرم واسطوانة وكرة الخ... وفي الرسم، بما أن اللوحة لا تتضمن الا بعدين، الطول والعرض، فإن المسطحات الأساسية كالمربع والدائرة والمثلث هي المساحات الأساسية للأشكال التصويرية، (وإن كان علم المنظور قد سهل للمصور مهمة الايهام بالبعد الثالث). على أن الأشكال

والحجوم نفسها، اذا كانت تعبيراً عن كتل أو مساحات، يكون لها جمالها الخاص في حالات معينة تثبت بالاستقراء والاستنتاج.

ولقد تبين أن المربع أو المكعب يتضمن معنى الوحدة ومعنى الحياد، وهو شكل لا جمالي رتيب ثقيل كامد يوحي بالصرامة والجد، بينما تبين في المستطيل أو متوازي المستطيلات أن نسبة ١ الى ٦١٨ و١ النسبة الذهبية التي توصل اليها فيشنر، هي أحسن نسبة بين الطول والعرض في المستطيلات، فالمستطيل الطويل أو القريب من المربع هو مستطيل مشوه قبيح (يوخز الذوق) كما قال ليوناردو دافنشي. وهكذا فإن الأشكال المثلثاتية والاسطوانية تتبع كثيراً هذه النسبة الذهبية بين أقطارها وعواميدها.

والخط في الواقع هو السبيل الوحيد للايهام بالحركة على رقعة مسطحة جامدة ساكنة. كما أن شدة اللون هي طريق الايهام بالبعد الثالث.

ويشترك شكل الخط وكثافته ومدى انتشاره، في تحديد قوة هذه الحركة، أما اللون فإنه يمتاز عن الخط بطابع الحياة، وهو ينقل معنى الانسان والطبيعة، وهو وسيلة التعبير عن القيم الشكلية والمعاني النفسية والموسيقى البصرية.

٣ـ القيمة في اللون

قبل الحديث عن القيم الشكلية، لابد من لفت الانتباه الى القيم اللونية، أي قيمة اللون في ذاته. فهناك ما يسمى بالقوة أو القيمة في الألوان، ونستطيع أن نعرف القوة تعريفا تمثيليا، بأن ننظر الى صورة فوتوغرافية غير ملونة لموضوع (فواكه وزهور) مثلا، فنرى أن هناك لونين في الصورة الفوتوغرافية هما الأسود والأبيض يعبران مع مخففاتهما عن نفس الموضوع. ولكننا نرى أن اللون الأحمر للتفاحة أصبح أكثر قتاما من اللون الأخضر للورقة، بل إن اللون الأصفر الذهبي جاء بنفس القوة مع اللون الأزرق المخفف للوعاء مثلا، عندها نقول أن اللون الأحمر كان أكثر قوة من اللون الأخضر، وأن اللون الأصفر جاء بنفس قوة اللون الأزرق السماوي،

وهذا لا يعني طبعا أن اللون الأصفر هو بنفس قوة اللون الأزرق دائما، بل انه وضع هنا بقوة معينة تعادل قوة اللون الأصفر وبالعكس.

أما ما نسميه بالشدة. فهو درجة اللون الواحد، فلكل لون عدة درجات حسب ما يبدو عاتما أو شافا أو قاتما أو مخففا، ولابد من الانتباه الى الفرق بين القيمة والشدة إذ أن الفارق بينهما جد دقيق.

وأخيرا فإن اللون يعطي بحسب قوة تفاعله مع الشمس طاقة حرارية معينة فنسمى ألوانا ما باردة، وألوانا دافئة وألوانا حارة.

والألوان الباردة هي الأزرق ومشتقاته مع الألوان القريبة منه، أما الألوان الحارة فهي الأحمر ومشتقاته مع الألوان القريبة منه. وما بينهما الألوان الدافئة الحيادية.

٤ـ التباين بين الألوان

ونعود الآن الى الحديث عن القيم الشكلية في اللون. الألوان الأساسية في الطبيعة هي الأصفر والأزرق والأحمر، ولكن تبين للعالم الفرنسي شيفرول أنه بتحليل اللون الأبيض نحصل على سبعة ألوان وليس ثلاثة وهذه الألوان هي:

أصفر ـ أزرق ـ أحمر ـ وهي ألوان أساسية ـ وأخضر ـ بنفسجي ـ وردي.. برتقالي وهي ألوان مركبة.

والواقع أن اللون الأخضر هو مزيج الأصفر والأزرق، والبنفسجي هو وسيط بين الأزرق والأحمر وأن البرتقالي هو مزيج الأحمر والأصفر. ومن هنا قام رود العالم الفيزيائي بوضع دائرة الطيف الشمسي.

ولكن الألوان السبعة الموجودة في الطيف الشمسي تتضمن في الواقع ألوانا لا حصر لها، تختلف من حيث شدتها ومدى اختلاطها بالألوان التابعة لها حسب التدرج الطيفي: أصفر أصفر برتقالي، برتقالي أحمر أحمر مزرق، بنفسجي قاتم،

بنفسجي أزرق بحري، أزرق كوبالت، أزرق بروسي، أزرق مخضر، قرمزي، أخضر، أخضر مصفر.

ولنلاحظ أن هناك ألوانا أخرى من الممكن وضعها ضمن دائرة رود.

وتدرج الألوان حسب هذه الدائرة يشكل ما يسمى بالتوافق. والواقع أنه ليس من السهل تحقيق هذا التناغم ما لم يتمتع المصور بحس لوني مرهف جدا.

أما ما يسمى بالتباين Contrast، فإنه تفسير للحالة التي تكون فيها قوة الألوان في أقصى تعاكسها، ولنلاحظ في دائرة الألوان الكبرى، أن كل لون في قطاع معين من الدائرة هو متمم للون الموجود في القطاع المقابل، وفيما يلي بعض الألوان مع متمماتها.

أصفر ـ أزرق

برتقالي مصفر ـ أزرق توركواز

برتقالي ـ أخضر كثير الزرقة

فيرمليون ـ أخضر مزرق

أحمر ـ أخضر مزرق

كارمن ـ أخضر مزرق

قرمزي ـ أخضر خفيف

قرمزي محمر ـ أخضر زمردي

بنفسجي محمر قاتم ـ أخضر

بنفسجي محمر ـ أخضر قليل الصفار

بنفسجي مزرق ـ أخضر كثير الصفار

فكل لون من هذه الألوان يشكل بتقابله مع اللون المتمم له ما يسمى بالتباين أو التضاد. ويستعمل التضاد في الألوان عند التعبير عن الظل والنور، فلون الجزء المظلم

من أي جسم هو اللون المتمم لهذا الجسم أو القريب منه، فان كان برتقاليا كان ظله الأقوى أخضراً كثير الزرقة، وإن كان أحمراً كان ظله أخضر مزرقاً وان كان بنفسجياً كان أخضراً قليل الصفار والعكس بالعكس. ولشدة صقل الجسم ومقدار الضوء الساقط عليه تأثير على تحديد اللون المضاد، فكلما اشتدت قوة الضوء الساقط على الجسم، زاد اقتراب لون الجزء المظلم من هذا الجسم من اللون المتمم لذلك الجسم.

مثال ذلك عندما يكون لون اناء من الماء برتقاليا، فان ظله يجنح كي يكون قرمزيا. واذا ازداد النور الساقط على الإناء أصبح الظل بنفسجيا.

وإذا كان النور الساقط ساطعا جدا، كان الظل أزرقا أو أخضرا كثير الزرقة. أي أن شدة لون الظل تسير باتجاه عقارب الساعة في دائرة رود.

أما شدة لمعان الجسم موضوع الصورة فإنها تختلف بحسب ما إذا كان هذا الجسم مصقولاً أم ناشفاً. ويعبر عن اللمعان بلون متمم له أو قريب منه حسب مقدار الصقل، فإن كان الصقل شديدا، شرب اللون بمتممه نفسه. وان كان الصقل خفيفا سرب بلون قريب من اللون الأصلي. ولنلاحظ أننا هنا نتيجة عكس عقارب الساعة في دائرة رود.

أما الألوان الناشفة تماما فان لمعانها يكون عن طريق تشريبها باللون الأبيض.. ولكن كثيرا ما يلجأ الفنانون الى الشذوذ عن هذه القاعدة، أي أنهم عندما يرغبون في وضع اللون المعبر عن الظل، لا يلجأ الى الألوان الأكثر قتاما، بل على العكس يلجأون الى الألوان الأقل قوة، ولكنهم يضعونها بشدة أقوى، وبمعنى آخر انهم يسيرون عكس عقارب الساعة في دائرة رود للألوان.

وكذلك الأمر عندما يرغبون وضع الألوان المعبرة عن اللمعان والنور، فإنهم يلجأون الى الألوان الأكثر قوة ولكنهم يضعونها بشدة أقل.

على أن هذا الشذوذ خطر جدا، إذ أنه قد يقلب المنظور، ويجعل القريب بعيدا وبالعكس، اذا لم يستعمل بحذر وبراعة، وفي مساحات محدودة. وهو يعطي على كل حال قيمة فنية عالية عندما يستعمل بصورة دقيقة، إذ أنه يكسب الألوان ضوءا وسطوعا ملحوظين.

ولنأخذ مثالا على ذلك برتقالة، فالجزء اللامع حسب قوانين التباين يجب أن يكون أصفرا. حسب الترتيب المقرر في دائرة رود، الا أننا اذا وضعناه أحمرا مخففا أي باهتا أعطى جاذبية قوية.

وكذلك الأمر بالنسبة لورقة حمراء، فعوضا أن يكون اللون الناصع أخضرا مصفرا فإننا نضعه أزرقا باهتا.

وكما ذكرنا يقتضي مراعاة النسبة والدقة في استعمال هذا الشذوذ.

وخشية المبالغة في الشذوذ فقد تبين لبعض الفنانين أنه من الممكن استعماله ضمن حدود ضيقة وحسب الترتيب التالي:

اللون الغالب: أصفر، أصفر برتقالي، قرمزي برتقالي، أحمر قرمزي، بنفسجي محمر، بنفسجي، بنفسجي قاتم.

اللون الفاتح: برتقالي، برتقالي أحمر، قرمزي، بنفسجي محمر، بنفسجي، بنفسجي قاتم

اللون القاتم: أصفر، برتقالي أصفر، برتقالي، قرمزي برتقالي، أحمر قرمزي، قرمزي محمر

اللون الغالب: أخضر، أخضر مزرق، أزرق مخضر، أزرق بحري، بنفسجي

اللون الفاتح: أخضر مزرق، أزرق مخضر، أزرق، أزرق بحري، بنفسجي، بنفسجي أزرق.

اللون القاتم: أخضر مصفر، أخضر، أخضر مزرق، أزرق مخضر، أزرق، أزرق بحري

وما ذكرناه يتعلق بوسيلة التعبير عن القيم الشكلية التي يقوم بها اللون.

٥ـ المعاني النفسية للألوان

أما المعاني النفسية فلقد أصبح من المقرر أن الألوان تدل على بعض المعاني الخاصة وانها تعطي تأثيرات ثابتة.

فاللون الأبيض، وهو لون يجمع الألوان جميعا، ويمكن اثبات ذلك عن طريق تدوير دائرة رود بسرعة تزيد سرعة الضوء فاننا نرى الدائرة الملونة صفحة بيضاء، وهذا اللون استخدم دائما للتعبير عن النصر والطهارة وهو يوحي بالغبطة والسلام، ومعناه في اليونانية السعادة والمرح.

أما اللون الأسود فهو عكس الأبيض تماما، فهو لون الحداد والسلم والبؤس والتشاؤم.

والأصفر لون أساسي يمثل عادة الضعة والغش والخداع، وقد استعمله رامبرانت كثيرا وخاصة أصفر نابولي.

والأحمر لون أساسي أيضا، وهو أول لون عرفه البشر، اكتشف عن أحد الحيوانات الصغيرة. وهو يدل على القسوة والثورة والغضب والأثم والخطر، وهو يثير الغرائز والهيجانات الرخيصة.

أما الأزرق، فهو ثالث الألوان الأساسية وهو لون نبيل، ويرمز الى الصدق والحكمة والخلود والاخلاص والثبات.

والبنفسجي، لون الطغيان والسلطان والحب مع الحكمة وهو لون ذو شدات مختلفة ويتوافق مع البني ومع قليل من الأزرق والأصفر، وعندما يختلط مع الأبيض أو الأسود فإنه يبدو تشاؤمياً فيه معنى الموت والجنائز.

وأخيرا الأخضر وهو أكثر الألوان تنوعا، ويمكن الحصول عليه في شدات وقوى مختلفة. وقد فضله الفنانون دائما على جميع الألوان، وهو يرمز الى الأمل والنبل.

ويعبر اللون في الموسيقى البصرية عن جميع النواحي الجمالية المحضة. عن طريق (التوافق) ان جاز التعبير، بل هو (الطباق) الذي يجعل الألوان الجزئية أو الصور اللونية الجزئية منسجمة مع بعضها وفق قانون جمالي من الصعب تحديده، ولكنه مختصر في بصيرة الفنان يعبر عنه بشكل لا إرادي. (والتركيب) هو الهدف الذي يحاول الفنان دائما الوصول اليه، وهو جاد في تأليف موضوعه.

(والايقاع) عملية توفيق الخطوط مع الصور اللونية وتنسيقها بشكل مريح يدعو الى اللذة. كذلك الليونة التي يحصل عليها الفنان عن طريق استخدام الخطوط والمساحات اللونية الرشيقة. وأخيرا الجدية وهي الصفة التي يجب أن يتمتع بها عمل الفنان لكي يعطي عمله الفني قيمة عالية، وبخاصة في الاتجاهات الحديثة التي تبدو بعيدة عن الضابط الواقعي.

وتبقى الناحية الجمالية من أهم النواحي التي يقوم اللون بالتعبير عنها عند تحقيق جميع العوامل السابقة. ومن المؤكد أن الجمال في حد ذاته قد يبدو نسبيا، لذلك يرى بعض الفنانين أن الجمال ليس هدف اللون أو الخط، بل قد يكون القبح أيضا هدفا في ذاته. وقد استطاع الفيلسوف الهيغلي روزنكراز أن يوجد استطيقا خاصة بالقبح. على أن ما يهم الفنان في الواقع ليس القبح والجمال، بل التمييز بين الفني أو غير الفني، الجمالي أو اللاجمالي، اذ أن القبح قد يدخل في سلم الجمالي وليس في سلم اللاجمالي دائما.

الفصل الرابع

فن الجرافيك
بوصفه وسيط اتصال
عن طريق الرموز والخط

١ـ مقدمة
٢ـ اللغة الرمزية في الرسم الجرافي
٣ـ الرموز القديمة
٤ـ الرمز في الجرافية الإسلامية
٥ـ الرمز في الفن الحديث
٦ـ قراءة العمل الجرافي نسبية
٧ـ العمل الجرافي المحسوب
٨ـ الخط الجرافي
٩ـ القيمة في الخط الجرافي
١٠ـ أنواع المنظور
١١ـ الخميلة واللون
١٢ـ مصطلحات معجمية غرافية



فن الجرافيك بوصفه وسيط اتصال عن طريق الرموز والخط

١- مقدمة

ان الترجمة العربية لكلمة جرافيك Graphic هي الفن الترسيمي، فالفن الجرافي يعتمد على الرسم، وكلمة رسم باللغة العربية تعني ترك أثر بالقلم على القرطاس، ورسم العمارة، أثرها، وأداة الرسم هي المرسام ومكانه المرسم، واسقاط هيكل وحدود الشكل على السطح يشكل مرتسم الشيء. والفاعل هو الرسام والمفعول هو المرسوم، والمصدر هو الرسم.

ومع ذلك لا بأس أن نستعمل لفظ «جرافي» لعالميته للدلالة على الفن الترسيمي، ويمتاز هذا الفن عن الفنون التصويرية، انه يقدم فرصا استثنائية لتحقيق الاتصال بين الفنان والمشاهد. وذلك أن طباعة الفنون الجرافية على يد الفنان نفسه بأعداد ونسخ محددة، تساعده على تعميم عمله الفني وايصاله إلى أكبر عدد ممكن من المقتنين، ولم يفطن الفنان المسلم الى عملية الطباعة هذه، بل كان يقوم بنمنمة رسومه Miniature أو بترقينها Illustration، أو باعادة رسمها ونقشها، ويقوم بذلك بريشته هو وقلمه، أو يقوم عنه طلابه المتقدمون وأعقابه. ولكن ثمة فنونا إسلامية تدخل في نطاق الجرافيك سنذكرها فيما بعد.

على أن فن الطبع كان معروفا عند أجدادنا القدماء، فالأختام الاسطوانية التي يحفرها الفنان ليحدد أشكالا ومواضيع أسطورية أو أدبية، كانت تتدحرج على رقاع الطين لكي تطبع ما عليها من نقوش، وهي جديرة أن تطبع مئات الرقاع لكي تنشر على أوسع نطاق. محققة أوسع اتصال ممكن في عصر بداية الحضارات.

٢ـ اللغة الرمزية في الرسم الجرافي

الفن التشكيلي بوصفه وسيلة اتصال كاملة تمتد بين الفنان والمشاهد، يحمل من خلال الصيغ والرموز والخطوط مدلولات محددة حتى ولو كان الشكل مجردا. ولكنه كلغة تشكيلية لابد أن يخاطب المشاهد بلهجة شاعرية خيالية أو رمزية سحرية أو اسطورية أو واقعية وصفية. ومع أن لغة الفن هي لغة عالمية لا تحتاج أبجدية مختلفة، فجميع الناس قادرون على قراءة لوحة من عصر النهضة أو تمثال من المكسيك أو الهند أو رقش عربي، ولكنهم يختلفون في تأويلها بحسب ما تتضمنه من رموز. وقد لا يكون المشاهد على مستوى مرتفع من الثقافة لفهم وتحليل هذه الرموز، ولكن لابد من تدريبه على ذلك. على أن الاختلاف يبدو واضحا في فهم مضمون العمل الفني وتأويله عندما تكون الرموز مختلفة من شعب إلى شعب، ومن ثقافة إلى ثقافة، فالرموز الغربية ليست واضحة تماما عند المشاهد الياباني، وكذلك الرموز العربية الاسلامية، فليست دائما واضحة أمام المشاهد الغربي، ثم إن الرموز التي كانت مفهومة في التاريخ القديم ليست كذلك اليوم.

٣ـ الرموز القديمة

لقد ظهر الرمز منذ قبل التاريخ في رسوم التاسيلي جنوبي الجزائر وتونس، وفي رسوم جبل الدوادمي في نجد. ومازالت هذه الرموز موضع دراسة الاختصاصيين وتأويلاتهم.

وفي العقيدة العنصرية اليهودية يبدو المثلث حاملا رموز العقل والطاقة والمادة في رؤوسه الثلاثة. والرأس العلوي من المثلث يمثل العقل، عندها يمثل هذا المثلث الحكمة والمقدرة اليهودية على استغلال الطاقة والمادة.

ولكن عندما يكون رأس المثلث في الأسفل، فان الطاقة والمادة تكون مجردة من الحكمة والقيادة ويمثل هذا المثلث الاخرين (الغوييم).

فالنجمة السداسية الاسرائيلية المؤلفة من مثلثين الواحد ورأسه الى أعلى ويمثل اليهود والثاني ورأسه الى أسفل ويمثل الآخرين، هنا في هذه النجمة السداسية يبدو العقل اليهودي القادر الوحيد على استغلال طاقة ومادة اليهود والآخرين معا، وهذا شعار العنصرية الصهيونية.

وفي العقيدة المسيحية تبدو الرموز أكثر غزارة، فلوحة فان ديك المشهورة Arnolfinio قد تبدو لنا أنها مجرد لوحة لزوج وزوجته الحبلى في غرفة النوم، ولكننا اذ ما دققنا النظر في حواشي اللوحة، فاننا نرى أن القنديل يعبر عن مشهد المسيح، وان الفواكه الموجودة على طرف النافذة تعبر عن الطهارة والبراءة التي كانت قبل سقوط آدم بالخطيئة، وأن المرآة المقعرة، والاطار المحلّى بأحجار الكريستال، هو رمز للصفاء، وأن القبقاب الخشبي يذكر بأمر الرب إلى موسى في سيناء كي ينزع حذاءه عندما يقف على الأرض المقدسة، وفي القرآن الكريم ﴿اني أناديك فاخلع نعليك في الوادي المقدس﴾ (١٣ طه). ويعبر عن الوفاء الزوجي الكلب الواضح في طرف اللوحة. وهكذا فإن قراءات هذه الرموز يتبع علم قراءة الصور Iconagraphy. ونحن نعتقد أن هذه الرموز تراكمت منذ ظهور التصوير الايقوني المسيحي وقد ورث فن عصر النهضة كثيرا من هذه الرموز الخطابية. وهي في غالبيتها مسيحية نذكر منها مايلي:

التفاحة، وهي تعبر عن شجرة المعرفة في جنة عدن.

البيضة، وهي تعبر عن السلام والطهارة والوجود المقدس.

السمكة، وهي ترمز الى المسيح لأن أحرف كلمة سمكة بالاغريقية تعني المسيح وصفاته.

الحنطة، وتمثل جسم المسيح.

الدائرة، تمثل الهالة المقدسة.

والمثلث، الثالوث المقدس.

والقمر، يمثل العذراء

والزيتون، يمثل السلام

والنخيل، يمثل النصر

والوردة الحمراء، تمثل الفداء

والوردة البيضاء، تمثل النقاء

والنجمة، تمثل الارشاد الالهي

والشمس، تمثل مريم العذراء

والسيف، وهو رمز الاستشهاد

٤ـ الرمز في الجرافية الاسلامية

وفي الفكر التشكيلي الاسلامي، نرى كثيرا من الأشكال تحمل رموزا مصدرها العقيدة التوحيدية. **فالمربع**، يعبر عن الجهات الأربع أو يعبر عن العناصر الأربعة، الماء والتراب والهواء والنار. وهو يرمز الى الثبات والكمال.

والمكعب، هو مركز الجهات الأربعة والكعبة هي مركز الكون.

والمثمن، هو انعكاس للعرش الالهي الذي تحمله ثمانية ملائكة وفي القرآن الكريم (الحاقة ١٧) ﴿**يحمل عرشَ ربك فوقهم يومئذ ثمانية**﴾.

والقبة، ترمز الى غطاء السماء وما يليها من عالم روحاني.

والشكل الكروي، يعبر عن الكون.

والدائرة، تعبر عن الكون أيضا وعن الفكر المحض. فالشريعة هي المحيط والطريقة هي قطر الدائرة والحقيقة هي المركز.

النقطة والرقم (١) يمثل الخالق.

الخط المستقيم، يمثل الفكر

المثلث، المتجه رأسه الى أعلى يمثل الأرض.

المثلث، المتجه رأسه إلى أسفل يمثل السماء.

المخمس، يمثل الطبيعة

المسدس، يمثل جسم الانسان وأيام الخلق الستة.

المسبع، يمثل العالم أو التعبير عنه

المثمن، يعبر عن القيم الحسية

المقرنصات، أشكال في الفراغ لنقل الشكل العادي (المربع) أو الحسي (المثمن) الى الشكل السماوي الكوني (الدائرة أو القبة).

النجمة، تعبير عن الكون ورب الكون.

النجمة السداسية، مؤلفة من مثلثين، المثلث وقاعدته الى أسفل يمثل الأرض والمثلث وقاعدته الى أعلى يمثل السماء.

النجمة الثمانية، مؤلفة من مربعين، الأول يمثل الجهات الأربع والثاني يمثل المواد الأربع

الرقش الهندسي، مجموعة من النجوم والأشكال الهندسية التي تحمل معانيها المذكورة وفيها تتضافر رموز المادة والروح، رموز السماء والأرض رمز الخالق والمخلوق.

٥ـ الرمز في الفن الحديث

ان هذه الرموز التراثية تساعدنا على تفهم اللغة التي كان الفنان المسلم يعبر عنها من خلال فنه الجرافي غير التشبيهي الذي عجز الناقد المعاصر عن تحليله بدقة، اذ حسب أن الرقش العربي هو مجرد زخرفة لا مضمون لها، ولا قيمة لها الا في أشكالها المتناسقة.

على أننا لا نستطيع أن نستمر في تكرار هذه الرموز على الرغم من أننا أصبحنا نعرف معانيها، فالفن الحديث أصبح يتضمن مفردات تعبيرية لا حصر لها مستمدة من الثقافة المعاصرة، ولقد بالغ الفنان العربي الحديث في إبراز هذه المفردات وابتكارها.

ومع ذلك فلسنا قادرين أن نفهم معاني الرموز التي قدمها السرياليون المصريون المعاصرون من أمثال حامد ندا وجورج بهجوري. ولقد تركنا الفنانون العراقيون وعلى رأسهم شاكر آل حسن الحسن حيارى في تفسير البعد الواحد وحل طلاسم الشكل الذي قدموه، وبخاصة ضياء عزاوي الذي أوغل في عالم الرمز. بيد أن ما قدمه المغاربة وبخاصة أحمد شرقاوي من رموز تحيلنا الى قاموس الأشكال الوشمية التي تملأ جباه وسواعد سكان الأطلس وورزازات، وكذلك شأن رزقي زرارتي الجزائري الذي يقدم أحرفا رمزية في أعماله الفنية. وليس صعبا أن نلم برموز الأعمال الجرافية التي قدمها مصطفى الحلاج، وابراهيم هزيمة، أما حليم جرداق الجرافي اللبناني، فإنه يقدم رموزا جبلية مليئة بأحلام اليقظة.

ويبدو أن الفنان يبحث أكثر فأكثر عن لغة رمزية شكلية خاصة به في عالم الابداعية الشخصانية، فالرموز الهندسية الجرافية التي يبتكرها الفنان أحمد نوار في مصر أصبحت لغة متكاملة تنتمي بوقت واحد الى الأصول التراثية والى مفردات العصر الحديث. ولكننا لا نستطيع أن نتعرف على حدودها، فهي مازالت خاضعة

العصر الحديث. ولكننا لا نستطيع أن نتعرف على حدودها، فهي مازالت خاضعة لبلاغة الفنان الفنية، ولمضاعفات التشكيلات الحاسوبية، ومن جهة أخرى فهي خاضعة لتأويلات المشاهد التي قد تسير في اتجاهات مختلفة عن اتجاه المؤلف، حتى ولو كان الناقد حصيفا وقريباً من عالم الفنان.

٦ـ قراءة العمل الجرافي نسبية

وبصورة عامة فإن الرسم الجرافي لغة لها بلاغتها وتأويلاتها، وما يقصده الفنان لا ينتقل بدقة الى المشاهد، فللمشاهد أن يقرأ العمل الجرافي حسب مفهومه وذوقه وخلفياته الأدبية وتقاليده الاجتماعية، وليس هذا عيب في الفنون التشكيلية، فلو أن ما يقدمه الفنان واضحا وضوح الاخبار الصحفية، لما كان للعمل الفني استمراريته التاريخية التي تجعله متحولا متنوعا متعدد المعاني والمضامين. وكثيرا ما كانت قراءة عمل فني ما ولتكن الجوكندا مثلا، متباينة من ناقد الى آخر، ونحن نعرف أن دراسة لوحة الجوكندا عن طريق الاجهزة الالكترونية أبانت أن ثمة أخطاء فادحة في قيمة اللون، وعندما رسمت على أساس هذه الأخطاء، بشكل جانبي، توضحت عيوب جمالية دفينة رهيبة في هذا العمل الفني الذي مازال يعتبر من أكمل أعمال الفن التشكيلي في العالم.

وإذا كان الأمر كذلك، أي اذا كان العمل الفني متعدد القراءة ومتباين التأويل، فإن ما يذهب اليه الفنان من رمز وتجريد لا يفهم مضمونه الا هو وفئة من العارفين ببواطن أفكاره وخيالاته، هو عمل مبرر.

٧ـ العمل الجرافي المحسوب Compiography

لقد استطاع الرسام الجرافي أن يخطو قدما في مجال الذاتية Subjectivity، عندما اعتمد على الأجهزة الالكترونية - لانجاز عمل جرافي محسوب Compiography، إن فرصا ذهبية لا حد لها قدمها الحاسوب الآلي للفنان

الجرافي كي يدخل الى أعماق موضوعه، وكي نستطيع إبراز العقد الشكلية الكامنة في لا شعور الأشياء. كي يقدم لنا تركيبات Compositions، لم يكن بمقدور اليد الحرة والفكر المبدع أن ينجزها بسرعة الحاسوب ودقته.

ويجب القول أن فرص الفنان الجرافي من استغلال الحاسوب تبقى أوسع بكثير من فرص الفنان التصويري. ذلك أن الخط وهو عماد الفن الجرافي هو نفسه مادة التشكيل الحاسوبي.

ولكننا لسنا ندري مآل الابداع عندما يتدخل الحاسوب أكثر فأكثر في مجال التشكيل الجرافي. فهل يصبح هذا التشكيل أشبه بالتشكيل الفوتوغرافي. إن هذا ما يقلق النقاد والفنيين اليوم.

٨ـ الخط الجرافي

ان للخط الجرافي لغة خاصة يحدثنا بها من خلال درجاته ودقته، وهو الحرف الأول أو الكلمة الأولى أو لعله الفكرة الأولى في الفن التشكيلي. ونستطيع أن نركب من الخط فكرة أو معنى أو رمزا. سواء أكان مجردا بعيدا عن التشكيل التشبيهي أو كان موضوعيا مرتبطا بشكل معين، بالطبيعة أو بأي كائن حي.

وبالخط وحده نستطيع أن نعبر عن الشكل والكتلة والبعد والظل، حتى ولو كان الخط حياديا وليس له تدرج لوني أو ثخن أو نفور، ولكن الخط البلاغي حتى لو كان مرتعشا أو ثابتا أو سريعا أو بطيئا قاسيا أو جليلا، فهو قادر على التعبير بصورة أقوى من مقدرة الخط الحيادي.

وعندما يتجاوز الفنان حيادية اللون الجرافي ويدفعه الى البلاغة بالتعبير. فانه يستطيع استغلال هذه البلاغة لايصال العمل الفني الى كماله التكويني عن طريق الحركة Mouvement.

التعبير عن الحركة بالخط

يتغير التعبير عن الحركة باختلاف أوضاع الخط المستقيم، فالخط الأفقي أو العمودي، يعبر عن الثبات، بينما نرى الخط المائل غير مستقر، ولابد له من خط آخر يميل بعكسه يساعده على الاستقرار البصري، أما الخط المنحني فهو يعبر عن الحركة في حالتين، اذا كان أحد أقطابه أكثر ثخنا أو كان أقصر طولا، عندها نستطيع أن نحدد اتجاه الحركة أيضا.

وتتغير قيمة تعبير الخط، بحسب ما يداخله من خطوط مساعدة أو معيقة. ونحن نعرف أن قطعة مستقيمة اذا انتهت من قطبيها برأسي سهم، تصبح أقصر بصريا اذا انتهت بمعكوس رأسي السهم.

ويختل التعبير عن توازي الخطوط المستقيمة بحسب ميلان الخطوط التي تقطعها

خط الحدود:

يلعب الخط دورا كبيرا في التعبير عن الحدود Shape التي ترسم الشكل Form أو ترسم الكتلة Masse، وللخط مفردات تعبيرية عندما يكون قاسيا أو مرنا، هادئا أو فاعلا، خشنا أو ناعما.

هنا نرى الخط يحقق أدوارا في التناغم والتطابق والتوازن والحركة عندما يسخر للتعبير عن حدود موضوع الصورة (وجهاً أو وردة أو شجرة). وعن حدود خلفية الصورة (طبيعة، ستارة، زخرفة الخ).

وبصورة عامة فان الحدود الثابتة تحقق التوازن بينها وبين المحيط، ولكنها عندما تكون متحركة في الأشكال ذات الزوايا الحادة أو المنحنية، فإنها تدفع المشاهد أو توجه بصره الى الحركة لمتابعة مسار هذه الحدود، وبذلك تتحقق الحركية في الأعمال الفنية الجرافية على الرغم أنها ثابتة مستقرة بطبيعتها.

ولابد من الاشارة الى أن الحدود ذاتها تلعب دوراً في تجسيم الشكل أو المحيط، عندما تتعامل مع تحولاته البلاغية في ثخن الخط أو اهتزازه.

٩ـ القيمة في الخط الجرافي

تبدأ أهمية القيمة Value في العمل التشكيلي بشكل خاص في الخط. فعندما يتحقق في العمل التصويري الملون تدرجا في اللون Degradation حسب تدرج الألوان القزحية من اللون البنفسجي الى اللون الأزرق، أو تتحقق فروق Nuances في أسرة اللون نفسه (مثلا من أخضر مزرق الى أخضر مصفر) فان القيمة الضوئية تبدو جلية لأنها علمية مستمدة من تقاليد علم الضوء.

ولكننا عندما نمارس الفن الجرافي فان لوناً واحدا وغالبا هو الأسود، هو المتاح للتعبير عن القيمة أي تحولات النور والظلمة، وبهذه التحولات وحدها نستطيع في العمل الجرافي أن نعبر عن الحدود. وان نوهم بالحجم والبعد الثالث، وأن نبرز الأشكال للحس بها عن طريق جملة من الخطوط المتوازية المتراصة والمتباعدة للتعبير عن الفروق الضوئـية التي تصل الى درجة التضاد الضوئي Contrast عندما تقع الخطوط ملتحمة الى جانب منطقة بلا خطوط، أي ناصعة البياض Climax.

ولابد من الانتباه الى العلاقات التي تحققها مناطق القيم المختلفة، وبخاصة في حالة تبادل التضاد الضوئي؛ أي أن تكون منطقة ضوء في جو السواد، ومنطقة سواد في جو الضوء أو البياض، متعادلتين بالمساحة الا أننا لا نراهما متعادلتين بالقيمة الضوئية، فمنطقة الضوء في جو السواد تبدو أكبر حجما.

ان الانتباه الى هذه العلاقات التي تزداد تعقيدا عندما تكون المساحات مختلفة، هو من أهم ما يمتاز به الفنان الجرافي الناجح لكي يحقق لغة تعبيرية بليغة حتى ولو كانت مجردة.

وبصورة عامة يبدو العمل الجرافي أكثر اعتمادا على قواعد الفن التشكيلي من العمل التصويري، ذلك أن الخروج عن الايقاع Rithme والتوازن Balance في العمل الجرافي يبدو أكثر وضوحا وأكثر خطورة على نجاح العمل الجرافي وعلى بلاغته التعبيرية. وكثيرا ما يفشل التكوين Composition عندما ينحرف الفنان عن قواعد الايقاع والتوازن.

ومثل ذلك يبدو في عمليات التكرار Repetition وفي عمليات التنوع Variation التي نمارسها في توزيع الخطوط والأشكال والحجوم والفراغات والقيم والحدود، والتي تعتمد غالبا على حركة وبلاغة القلم.

١٠ـ أنواع المنظور

المنظور الخطي:

ان المنظور الخطي Linear Perspective الذي يساعدنا على الإحساس بالعمق والبعد الثالث، ونحن في مجال الرسم على مسطح. كان اكتشافا هاما انطلق من دراسة انكسار الحزمة الضوئية على موشور زجاجي. ولقد تبين لنا أن اتجاه خطوط الحزمة الضوئية باتجاه نقطة الهروب يعبر عن العمق والبعد الثالث.

ان خطوط الحزمة الضوئية هنا تخضع للنسبية، ذلك أن بُعْد مصدر الرؤية أو مصدر النور يحدد زاوية النظر، وبالعكس فان زاوية النظر تساعدنا على تحديد بُعْد المصدر عن الجسم العاكس، ظل يه = ع/م X م أي ظل الزاوية يساوي الارتفاع مقسما على البعد.

ولكن ماذا يكون الأمر إذا أُبعد المصدر الضوئي كثيرا، فالشمس مثلا هي أبعد المصادر الضوئية، وحزمها الضوئية تصبح متوازية لا تلتقي في نقطة واحدة، وبهذا ينعدم المنظور الخطي. ويظهر منظور آخر هو المنظور الكوني أو الشمسي.

ظل يه = ع/م وعندما يكون ظل يه = ٠ تصبح المعادلة ٠ = ع/م = ٠/٠

المنظور المطلق:

هذا المنظور هو المطبق في الرسم والتصوير الاسلامي. فنحن لا نستطيع أن نتبين البعد الثالث في أعمال المنمنمات والمرقنات الاسلامية لأنه يستحيل تطبيق قواعد المنظور الخطي التي استنبطها الغرب منذ عهد البرتى وديللافرنشيسكا في ايطاليا النهضة.

ولقد اعتبر ذلك خللا في تكوين الفن الاسلامي، وهو كذلك بمفهوم قواعد المنظور الخطي النسبي، ولكنه هو الأصح والأدق بمفهوم قواعد المنظور الشمسي أو الكوني المطلق.

لقد أصبحنا نفهم بوضوح أكثر لماذا صور الفنان المسلم الأشياء وكأنها مرئية من أبعد النقاط حيث ينعدم تلاقي الأشعة البصرية في نقطة الهروب، وأصبحنا قادرين على تفسير ما يسمى «املاء الفراغ» Ramshaw لأن الرؤية المطلقة تخترق بالضرورة الأشياء من خلال أشعة متوازية، وليس من خلال أشعة ما متلاقية تتصاغر معها الأشياء حسب بُعْدها عن المصدر. وبهذا فان جميع الأشياء الخارجة عن الحزمة المتلاقية لا ترى في الصورة.

هكذا يستطيع منظور الرقش العربي أن يجابه مشاكل التجريد الحديث، فهذا التجريد الذي بدأ أحيانا يعبر عن اللاشيء أو يعبر عن (المحضية)، لن يجد تفسيرا له الا في نطاق الحديث عن المنظور المطلق، والفنان الجرافي المعاصر، الذي يعتمد الخط أولا مازال بحاجة الى معرفة معمقة لمفهوم هذا المنظور الذي نرى أجوبته وأسراره في النظرية الجمالية والابداعية للفن الاسلامي.

١١ـ الخميلة واللون

ان خميلة العمل الجرافي Texture لا تقل أهمية عن خامة العمل التصويري، وبخاصة بعد أن تعقدت الاضافات الشيئية في مجال التلوين.

والأصل في العمل الجرافي أن يتم على مساحة ناعمة، ولكننا نستطيع باضافات معينة أن نجعل خميلته مبرغلة مشطبة أو قاسية أو نافرة أو غائرة عن طريق الكبس والضغط.

ويجب أن نذكر دائما أن العمل الجرافي لا يقتصر على لون وحيد، وبامكاننا دائما أن نحصل على مجموعة لاحد لها من الألوان. ولكننا عندها لابد أن نفرز هذه الألوان وأن نخصص طبعة مستقلة لكل لون على حده تنضاف على مجموعة طبعات الألوان الأخرى لانتاج لوحة غرافية ملونة. وهكذا فان هذا العمل لا يخرج عن كونه غرافيا متعدد الطبعات.

اللون الأسود

عدا أن الفن الجرافي يعتمد على الخط والرسم فإنه يقوم أصلا على لون وحيد مع درجاته. وغالبا ما يكون هذا اللون هو الأسود، الذي يعبر عن مقابل اللون الأبيض الذي يمثل الألوان كلها بحسب تحليل الطيف الشمسي.

وللون الأسود دوره الكامل في صناعة المخطوطات القديمة والترقينات والمنمنمات التي تتشكل أولا بالتخطيط المحيطي الذي يشكل مساحات بيضاء قد تغطي بالألوان.

وتبدو أهمية اللون الأسود كأساس لرسم الكلمة أو الصورة في الفن الاسلامي، من خلال المفردات الكثيرة والصفات التي يضعها المعجم العربي، والتي تعبر عن تدرجات هذا اللون وعن مدى تداخله مع ألوان أخرى.

وفيما يلي بعض الألوان التي تدخل في أسرة اللون الأسود مع اضافة ألوان أخرى اليها.

أدهم، أسود

غيهبي، أسود فاحم

أشهب، أسود شديد البياض

أحم، أسود قليل البياض

حنّابي، أسود فيه حمرة

كميت، أحمر فيه سواد

أشقر مدمى، أسود اشتدت حمرته

ديزج، أسود مخضر

أدبس، أسود ضارب الى الأشقر

أحوى، بين الأسود والأخضر

أصدأ، أحمر قارب السواد

البهيم، الأسود المصمت بدون شَيَة

أنمش، أسود فيه نكت بيض وسود

أبرش، أسود فيه نكت بيض مع لون آخر

أبقع، أسود فيه نكت بلون يخالفه

وثمة ألوان هي من توابع اللون الأسود:

لون أخطب، أغبس، أغبر، قاتم، أصدأ، أحوى، أكهب، أربد، أغثر، أرغم. أظمى، أورق، أخصف.

ودرجات اللون الأسود كثيرة في الجرافية الاسلامية وتتمثل بالمفردات التالية التي تعبر عن تزايد القتام في اللون الأسود.

أسود، أسحم، جون، فاحم، حالك، حائك، حلكوك، سحكوك، خدارى، دجوجي، غربيب، غدافي.

وتختلف صفات السواد باختلاف الأشياء فنقول:

ليل دجوجي، سحاب مدلهم، شعر فاحم، فرس أدهم، عين دعجاء، شفة كعساء، نبت أحوى، وجه أكلف، دخان يحموم.

ونعبر عن أسود الأشياء بتعبيرات تختلف باختلاف طبيعة الشيء ذاته فنقول:

الظل، لسواد الليل

السخام، لسواد القِدر

اللوع، لسواد حول الثدي

١٢ـ مصطلحات معجمية غرافية

إن الفن الجرافي بأجناسه الحديثة، الحفر على الزنك واللينوليوم والمحجر، الليتو، والستانسل «رسم الحرير». لم يكن معروفا من تقاليد الفن الاسلامي، ولكن ثمة فنوناً غرافية اسلامية عريقة قد لا تكون معروفة اليوم. تكشف عنها المصطلحات العربية الجرافية. التالية:

النقش، الرسم في الحائط بمنقاش

الرقش، الرسم على الورق والقرطاس بمرقاش

الوشي، الرسم على الثوب

الوشم، الرسم على اليد بإبرة

الوسم، الرسم في الجلد بميسم

الرشم، الرسم على الحنطة والشعير، بمرشام

الطبع، الرسم على الطين والشمع، بطابعة

الأثر، الرسم بالحفر على نصل السيف.

الخلاصة:

إن للفن الجرافي لغة يعبر عنها بالخط أو بلون وحيد هو الأسود غالبا. وإن عملية الاتصال التي تتم بين الفنان والمشاهد تمر عبر رموز هذه اللغة، وتتمثل بلاغة هذه اللغة بمفردات رمزية لا حد لها، والفن الجرافي الحديث يعمل على إغناء معجم هذه الرموز بوسائله البسيطة، الخط واللون الوحيد، وفي البلاد العربية تقاليد جرافية مختلفة تقنيا عن التقاليد الغربية، ولكنها تشكل أساسا تعبيرياً يدعم عملية الاتصال التشكيلي الحديث بصيغ أصيلة.

الفصل الخامس

قراءة رموز الرقش
(أرابيسك)

١- من الزخرفة الى الرقش
٢- بداية التكوين الزخرفي
٣- الزمن والحركة في الزخرفة
٤- المسار النظري في تنمية الرقش
٥- المسار العملي في تنمية الرقش
٦- الرقش في العمارة الداخلية
وفي القطع الاستعمالية



قراءة رموز الرقش (أرابيسك)

١ـ من الزخرفة الى الرقش:

تعود فنون الزخرفة إلى عصور سابقة للاسلام في هذه المنطقة الشامية، ولكنها مع الفكر الاسلامي الجديد، أخذت أبعاداً مختلفة، كونت جمالية تميزت بطابعها الروحي والكوني.

وفي دمشق التي أصبحت حاضرة دولة واسعة الأرجاء. كانت فنون الزخرفة تنمو على يد الصناع المهرة من أهل البلاد، الذين أبدعوا الروائع في الجامع الأموي الكبير ممثله بزخارف نباتية، إلى جانب مشاهد رمزية تعبر عن الجنة، نضدت بأحجار الفسيفساء الزجاجية، التي كانت قد زينت قبة الصخرة والمسجد الأقصى ثم مسجد المدينة المنورة. وكان العمال من دمشق قد مضوا إليها كما مضوا إلى القدس لابداع تلك الروائع الزخرفية التي مازال بعضها قائماً حتى اليوم.

وإلى جانب هذه الزخارف الفسيفسائية النباتية، كانت زخارف رخامية هندسية تصور أشكالها سوفاجيه في مسجد المدينة.

انتشرت فنون الزخرفة بسرعة بعد بناء المساجد الأولى هذه، لتظهر في جامع القيروان بمحرابه ومنبره أو في جامع قرطبة. ومنذ ذلك التاريخ بدأت الزخرفة بالظهور مستقلة عن العمارة، بأشكال مختلفة أكثرها استعمالي الغرض، يبدو على الأواني الخزفية والزجاجية وعلى الجلود والرقوق وألواح الخشب والحجر مما نرى نماذجه في المتاحف.

ولقد لعبت هذه القطع المنقولة دوراً في انتشار الزخارف وتفاعلها وتبادلها، مما حقق الخصيصة الأساسية لهذه الفنون، وهي الوحدة، فجميع العناصر الزخرفية، هندسية خطية أو نباتية لينة، تحمل خصائص موحدة، سواء كانت منقوشة على جدران العمارات أو على القراطيس والقطع الصغيرة الاستعمالية. وإلى جانب هذه الوحدة التي استمرت حتى يومنا هذا مشكلة أصالة هذا الفن، كان التنوع هو الخصيصة الثانية التي دلت على حرية الابداع وتعدد تأثيراته فحيثما انتقلت هذه الزخارف كانت تتفاعل مع التقاليد الإقليمية التي أغنت هذه الزخارف، تلك التي انتشرت وأثرت في الزخارف الأوربية ذاتها.

٢ـ بداية التكوين الزخرفي:

لقد بدت هذه الزخارف معبرة عن مفهوم الفن الاسلامي الذي قام على مبادىء مختلفة عن مبادىء الفن في الغرب. فرفض التشبيه والمنظور الخطي والتشريح لكي يعبر عن المطلق على شكلين؛ شكل مستمد من الطبيعة يتمثل بالنباتات من أوراق وأزهار وفواكه، وشكل مستمد من عالم ما بعد الطبيعة؛ النور والظلمة، الخير والشر.

الشكل الأول كان ليناً يعبر عن الحركة والايقاع والنجوى والذِكر والتجويد وحاصله التعبير عن التبتل والصلاة. والشكل الثاني كان يابساً يعبر عن الخط المتقاطع بشكل هندسي يؤلف نسيجاً زخرفياً متلاحماً ترمز عناصره إلى العالم الكوني مرتبطاً بالرياضيات الحسية.

إن الزخرفة الهندسية والنباتية تنطلق من مفهوم واحد يقوم على عقيدة التوحيد (لاإله إلا الله)، أي لا أصل ولا سبب للوجود إلا الله تعالى، أي لا أجزاء ولا فروع بدون الكل، فالله هو الكل، هو المطلق.

إن الشهادة كما هو واضح، تتضمن الإثبات، من خلال النفي الذي يهدف إلى الحصر. هنا يدخل اليقين المنطقي من خلال اليقين الرياضي الاقليدي وقد تبين في معنى المثلث عند اقليدس، الذي أثبت مصادرةً أساسية، إن مجموع زوايا المثلث الثلاث (ليست إلا) زاوية ١٨٠/د أي ليست إلا خطاً مستقيماً، وعبارة (ليست إلا) تتضمن نفياً وإثباتاً، مثل قولة الشهادة (لا إله إلا الله).

والعكس صحيح أيضاً، أي أن زوايا أي مستقيم تعادل مجموع زوايا المثلث الثلاث. وفي الفكر التوحيدي فإن النقطة تعبر عن المطلق الذي يرسم مستقيم الوجود المجرد، والذي يتبلور مشخصاً بشكل المثلث،التعبير المادي والرياضي للوجود ذي الأبعاد الثلاثة.

وفي نطاق منظومة الأوليات التي تحدث عنها بلاشيه، نرى ثمة تطابقاً بين مفهوم التوحيد المتمثل بالشهادة، وبين الواقع الحسي والبناء الفكري. أي أن التوحيد قانون طبيعي، وهو في الوقت ذاته جزء من نظام منطقي، إنه حقيقة عينية وحقيقة عقلية أيضاً.

وفي نطاق الرياضات لم يستطع أحد من الفلاسفة أو الرياضيين أن ينقض مصادرة إقليدس الثانية التي تقول: إن من نقطة داخل مستقيم، لا يمكن أن نرسم مستقيماً موازياً أو أكثر لهذا المستقيم، وهذا يفسر العقيدة القائمة على اليقين، من أن العالم الذي ينشأ عن أولية مطلقة (الله) هو عالم واحد، (وليس سوى الله) وحده القادر على خلق عالم داخل الفضاء الكوني الذي نعيش فيه.

وليس من يثبت ـ ضمن حدود الرياضيات المنطقية ـ أن ثمة نقطة (أي أولية كونية أخرى) خارج الفضاء الذي نعيشه، موجودة حتى الآن، لكي نتصور أن ثمة مستقيماً (أي عالماً) موجوداً موازياً للعالم الذي نعيشه.

لقد أصبحت منظومة الأوليات التي ترتكز عليها الأنساق الرياضية، الأساس في بناء المنطق وبمعنى آخر فإن إثبات التوحيد بالنسق الرياضي، لم يكن انشائياً (poetique)، بل كان منطقياً (logique) حسب عبارة اينشتاين في بحثه عن (الهندسة والتجربة). فلقد أصبح من المستحيل أن تتوفر معرفة علمية أو واقعية، دون أن تتدخل الرياضيات، وهي اللغة الأكثر دقة والأكثر جدوى.

وفي الزخرفة نعبر عن المطلق بالنقطة، وهي الأولية الرياضية في التشكيل الزخرفي. «وهي نقطة التقاء العلاقات الأساسية للوجود، والتي تقع تحت السطح المرئي لعالمنا» كما يقول كريتشلو، مؤكداً ما ذكره شاه ولي الله في كتابه (لمحات) إذ يقول «النقطة المشرقة قد سيطرت باشراقها على كل ما هو مخلوق، وتغلغلت في كل مظهر من مظاهر الطبيعة، وكل ما ينسب إلى الطبيعة الكونية يصدر عنها».

ومن هذه النقطة تتوالد مجموعات لا نهاية لها من النقاط، تتلاحم لتشكل خطاً كونياً رحمانياً يعود إلى نقطة البدء عودة حتمية، لكي يشكل دائرة. ولأن هذه النقطة السرمدية مصدر توالد لا حد له من النقاط،تشكل دوائر، هذه الدوائر تتلاحم مع بعضها لتشكل كرة، وهذه الكرة هي التعبير الرمزي للكون السابح في الفضاء، أما الدائرة فهي مسقط هذه الكرة الكونية على الواقع المادي المحسوس. الدائرة هي الأساس النموذجي الذي تصدر عنه جميع الأشكال الهندسية المثلث، المسدس والمربع، والتي تؤلف مضلعات مضاعفة مرتبطة بالسلسلة العددية أو الهندسية للعدد، بدء من الرقم واحد الذي يرمز إلى الخالق مصدر جميع الكائنات والأشياء.

ولاشك أن تصالب الأشكال الأساسية هذه، سيولّد النجمة السداسية من مثلثين والثمانية من مربعين. وكنا تحدثنا عن معنى المثلث الذي يعبر عن أقانيم ثلاثة،

فيكون تعبيراً عن الأرض عندما يكون رأس المثلث إلى أعلى، أو يمثل السماء عندما يكون رأس المثلث إلى أدنى، وتصالبهما يمثل الأرض والسماء أي الكون.

ولقد استعان المستشرقون بآراء فيثاغورس لكي يربطوا بين هذا المفهوم الروحاني وبين المفهوم الرياضي الذي يجعل ضلع المسدس في الدائرة هو نفسه نصف القطر، ومنه نستطيع حساب (P) أي ٣,١٤ العدد الثابت الذي يوصلنا إلى حساب محيط الدائرة أو مساحتها.

أما الشكل المثمن أو النجمة الثمانية المؤلفة من تصالب مربعين في دائرة واحدة، فإنها تجمع بين مربع يمثل العناصر الأربعة ومربع يرمز إلى الجهات الأربع. والنجمة الثمانية هي تعبير عن الكون أيضاً. ولم تجد هذه الصيغة أساساً لها في الفلسفة الأغريقية، ولذلك تعتبر النجمة الثمانية نجمة اسلامية بحتة تحدث عنها أخوان الصفا وتوسع فيها السيوطي.

وسواء أكانت النجمة سداسية أم ثمانية فإنها صيغة اشعاعية نورانية تصدر عن نقطة مركزية جابذة/نابذة.

وهذا التشكل الهندسي، ليس رياضياً مجرداً، بل هو حدسي روحاني يعبر عن تدفق المضمون الإلهي خلال الشكل الوميضي، الذي يبدو أكثر تجسيداً في النسيج الزخرفي المؤلف من أشكال متنوعة، هي رموز الحياة (التنفس) أو رموز الزمن (تتابع الأيام)، وتبقى الدائرة هي الحاضنة للوجود، وهي الوحدة التي تجسد معنى التوحيد. وفي رسالة لأخوان الصفا تفسير لهذه الصورة «والتي من خلالها نتوصل إلى معرفة جوهر الروح، وهذا هو جذر وأصل كل معرفة».

٣ـ الزمن والحركة في الزخرفة:

إن فكرة الدائرة التي تعبر عن إنعكاس الكرة ـ الكونية ـ تمثل أيضاً «الزمن الدائري». فالتاريخ لا يعيد نفسه والعودة إلى نقطة البداية لا تعني نهاية العالم بل

تعني قيام الدينونة واستعادة الفردوس حيث الكون الجديد والانسان فيه خالد لا يموت.

والله وحده يعلم تاريخ قيام الساعة L'eschalon. ولقد زالت فكرة العودة الألفية (أي نهاية العالم بعد ألف عام من المسيح)، ولم يعد المسيحيون يؤمنون بها وبخاصةعند بعض الطوائف الحديثة وبقي الزمن غير محدود النهاية.

إن عامل الزمن الذي يعبر عنه الخط الصادر عن نقطة، والذي يعود إلى نفس النقطة إذا كان مسار الزمن حراً مجرداً، يشكل الدائرة الكونية كما ذكرناه. ولكن إذا استمر هذا الخط مستقيماً دون تقاطع، فإنه يعبر عن الزمن المجرد عن المكان والانسان. ويجب أن نعرف أن الزمن المجرد هذا لا وجود له إلا في عالم الميتافيزياء. ولكن في عالم الواقع لابد من تقاطع بين المستقيمات ضمن حدود الدوائر لتشكيل مساحات، تبدأ فوق معرفية لتصبح معرفية، أو تبدأ دينية لتصبح فكرية. وهذه التقاطعات التي تنتج عن تصالب الأشكال الأساسية، المثلث والمربع والتي تشكل نجوماً سداسية أو ثمانية، تعبر عن زمانية وجودية تنطلق من نقطة مركزية سرمدية، لتشع وميضاً معبرة عن حركة، هي الزمان الوجودي (الانطولوجي).

وهكذا ينتقل الخط من العدم إلى الوجود، طالما تحرك ضمن دائرة الكون.

ويتجلى الخط حائراً عندما يعجز عن العودة إلى نقطة المبدأ، أي عندما يخرج عن شكل الدائرة لكي يرسم شكل اللولب أو الشكل الملتوي، باحثاً عن الملاذ الأجل. فالمثلث الخزفي على جدران حمام قصر الحمراء هو مثلث متساوي الأضلاع، ولكن أضلاعه ملتوية على شكل حرف (S)، كأنها تنزع إلى الاندماج بالكلي أي بمحيط الدائرة (حدود النهاية) أو تندمج بالمركز (أي نقطة البداية). هذه الحركية في المثلث، (المعبر أصلاً عن صفات الانسان الثلاث التي تتحرك في ساحة محددة بين البداية والنهاية)، هي تعبير عن رغبة الارتباط بالكلي، مع عجز نسبي هو الصفة التي تضع الانسان في مرتبة أدنى إزاء المطلق. ولقد درس ابن الهيثم هذا المثلث المتحرك بإمعان.

وفي جميع مرتسمات العمارة الدينية، المآذن والقباب. تتجلى هذه الحركية التي تسببها جاذبية المبدأ والمنتهى. فثمة انتقال واضح من المربع إلى المثمن ثم إلى الدائرة وبالعكس. هي من الأرضي إلى الكوني كدلالة على العبادة والصلاة، أو من الكوني إلى الأرضي كدلالة على العناية الإلهية. وهذا الانتقال من الجزئي إلى الكلي، ومن النسبي إلى المطلق، يتجلى أيضاً في مساقط المآذن المؤلفة من قاعدة مربعة هي الصومعة، ومن بدن مثمن هو المنارة، ومن قبة نصف كروية يعلوها الجامور النحاسي المؤلف من ثلاث كرات وهلال هي رموز السماء.

٤ـ المسار النظري في تنمية الرقش:

في دمشق كانت تنمية الفنون الزخرفية، تتحقق في مسارين متوازيين: المسار النظري والمسار العملي؛

المسار الأول كان تنظيرياً ابتدأه العالم أوستاش دولوره، بعد أن تأسست مصلحة الآثار التي جمعت بعض التراث القديم المكتشف في المدرسة العادلية، مؤلفة نواة متحف دمشق الذي افتتح رسمياً عام ١٩٣٦ في بنائه الجديد.

كان هذا العالم الفرنسي شديد الاهتمام بالزخرفة الاسلامية التي فاجأته بروعتها وتنوعها في قصر العظم، الذي أصبح مقراً لورشة ترميم ودراسة. ولقد حصر الزخارف الفنية، ونقلها إلى الأشياء العصرية؛ من لوحات أو أثاث أو بناء حديث. وكان من أبرز العاملين معه أبو سليمان الخياط وخالد معاذ وحسن الزنبركجي وغيرهم. ولقد نشرت دراساته حول الزخرفة في حوليات المعهد الفرنسي وفي مجلات فرنسية وأمريكية.

وإلى جانب أبحاث دولوره، كانت مارغريت فان برشيم تقوم بدراساتها الموسعة عن الفسيفساء في الجامع الأموي؛ الزخارف والمشاهد الطبيعية ولقد نشرت بحثها الموسع في كتاب كرزويل الكبير وفيه أبانت جذور هذه الزخارف وأكدت أنها صناعة محلية محضة.

وعندما ابتدأ ايكوشار بترميم المباني الأثرية مكلفاً من مصلحة الآثار، وبخاصة قبة بيمارستان نور الدين في دمشق وجامع قلعة صلاح الدين في محافظة اللاذقية، ابتدأ بدراسة علاقات مساقط المقرنصات ومساقط الأفاريز مع التكوين الرياضي الكوني، وعملية الانتقال من الكلي إلى الجزئي. وقدم دراسة موسعة ولكنه اعتمد على منطلقات فيثاغورية وليس اسلامية.

لقد كان بورغوان في مؤلفه الذي يعود إلى عام ١٨٧٩. أول من نبه هؤلاء العلماء الفرنسيين إلى العلاقة بين الزخرفة والتوحيد، عبر الأرقام والأشكال الهندسية والليّنة. ثم اعتمد هؤلاء فيما بعد على الدراسات التي قدمها المستشرق الفرنسي ماسينيون ويستمر البحث النظري لتوضيح علاقة الزخرفة بالرياضيات عند شوون وبوركارت ثم عند بابا دوبولو واوليغ غرابار.

لقد توسع بوركارت بالحديث عن وحدة الوجود التي عرضها ابن عربي في فصوص الحكم، منتقلاً من وحدة الموجود إلى وحدة الوجود ثم إلى وحدة الحق والحقيقة. ومن ذلك يرى أن الفنان المزخرف يعبر بالإيقاع الهندسي عن الوحدة في النظام الفضائي. وأخيراً يعبر عن النور الذي يحدد وجود الأشياء من خلال النور والظل. لأن الظل تابع عضوي للنور.

ليس من تعبير بليغ عن الله إلا بالنور، «الله نور السموات والأرض».. ويحاول الفنان التعبير عن النور ليس باللون الذهبي أو الأبيض أو الفضي فقط، بل أيضاً بالتشكيلات المعمارية والزخرفية الإشعاعية الوهاجة أو الوميضية التي تصدر عن النقضة السرمدية، أو عن الدائرة المعبرة عن الكون والوجود، ثم في الأشكال المتبلورة التي تبدو مجسدة في المقرنصات، أو تبدو في الأشكال المسطحة، وفيها يبدو التبلور من خلال المضلعات البيضاء وظلالها السوداء، أو من خلال الألوان المتضادة الموزعة في أنحاء النسيج الزخرفي، خالقة نوعاً من الحركة الوميضية الهادئة. وكثيراً ما كانت الألوان المتضادة، سبيلاً للتعبير عن الحركة في المساحات الزخرفية المعمارية.

ويجب أن نعود قليلاً إلى النجوم السداسية أو الثمانية لنتفحص حركتها البصرية الأشعاعية، ولكي نتابع امتداد أضلاع هذه النجوم عبر النسيج الزخرفي، للبحث عن رموز الانسان في أقانيمه الثلاثة من خلال الشكل المثلثي، أو عن رموز المادة والأرض في أقانيمها الأربعة، وعن المثمن المعبر عن حوامل العرش الإلهي، وعن الشكل المخمس الذي يرمز إلى السمات الخمس الإلهية أو إلى الانسان الذي يعيش هذه السمات. وفي الشكل المسدس نعبر عن الأيام الستة التي خلق خلالها الله العالم. كما نعبر عن التكامل.

وإذا دققنا في متتاليات رؤوس النجوم. فإننا سنراها تتبع سلسلة هندسية حتى تشكل غزارة هائلة تعبر عن نمو متسارع للوجود وعناصر الوجود، وأهمها الانسان. وتبدو هذه العناصر متناقضة متضادة تتفاعل ديالكيتكياً بدءً من نقطة الأساس التي تعبر عن مصدر الكل، بل هي الكل وكل ما عداها هو جزء.

ولقد توسع سيد حسين نصر في توصيف وتنظير التصميم الزخرفي بمنطق وحداني، فهو يقول: (إن الزخرفة أو الرقش تعكس العالم الروحي على العالم الحسي، ليس على شكل أيقونات، بل بقالب من الهندسة والتناسب يتجلى في الزخرفة التي تعكس العوالم العليا مباشرة).

وثمة مسار فلسفي كان قد ابتدأ مع الفيلسوف الألماني هيغل يساعدنا على فهم جمالية الرقش العربي. كانت فلسفة هيغل في كتابه «الجمالية» أو في كتاب «فينومولوجية الفكر» تقوم على جمالية المضمون المطلق، شأنه في ذلك شأن جماعة الرومانسيين الألمان.

والمضمون عند هيغل هو المعنى أو المفهوم بصفته «كليّة الواقع» هو المطلق. والمطلق هو حقيقة الوجود. والفن يمثل المطلق بشكل محسوس.

يقول هيغل «على الفن أن يقود إلى الوعي لصياغة الإلهي، وهو الاهتمام الأسمى للإنسان، وإلى حقائق الروح الأكثر جوهرية».

ويجب أن لا نذهب إلى اعتبار الفن ممارسة دينية، فثمة فرق بين الفن والدين، إن الفن معرفة مباشرة للمطلق أما الدين فهو وعي المطلق، ولكن ليس بإمكان الفن أن يمثل الإلهي في كليته المطلقة، إذا كان يمثل المطلق بشكل محسوس، أما الفلسفة فإنها قادرة على ذلك.

وينطبق هذا على الفن الاسلامي إذ يتحاشى الفنان تصوير الإلهي بصورة محسوسة، لكي لا يقع في الخطيئة الوثنية وفي تمثيل الله المطلق. لذلك فهو يلجأ إلى الرقش العربي المجرد على شكلين، الأول يمثل الطبيعة مع تحوير يصل إلى درجة الإشارة والرمز. والثاني يمثل الشكل الرياضي تعبيراً مباشراً عن المطلق. «حيث يقدم نفسه بوصفه حدساً يعبر عن اللحظات المستقلة للروح المطلقة». إن استقلالية الرقش الفني وتحرره من الشكل المحسوس جعله وسيلة للدين والفلسفة، ولهذا كان الرقش صيغة لدلالة دينية «بقصد» التعبير عن المثل الأعلى. وهذا يذكرنا بقول هيغل «إن الفن لا يكون مطابقاً لماهيته الا إذا أظهر مضامين إلهية».

ولكن الفن الأغريقي الذي مثل الأرباب نحتاً وتصويراً، لم يستطع أن يمثل الإلهي في كليته المطلقة، لأنه قام على التمثيل المحسوس والمشخص.

وفي الرقش النباتي المستمد من الطبيعة الموجودة، ميل إلى إرضاء الذوق الذاتي، سواء في حالة الإبداع أو التلقي، إذ من خلال الذكريات الطبيعية يتحدد قصد مشترك يساعد على التذوق. وهذا يذكرنا بنظرية (كانط) الجمالية التي تعتمد على الطبيعة وليس على الفن. ولكن هيغل يرى أن الجمال الطبيعي بحوامله الشكلية (وردة، ورقة، ثمرة) لا يلعب دوراً فنياً أساسياً، لأن هذه الحوامل الواقعية ليست نتاجات واعية للروح «وأي انتاج روحي يفضل أي انتاج طبيعي». ونذكر هنا أبا حيان التوحيدي في الامتاع والمؤانسة الذي يجعل العمل فنياً إذا كان يماثل الطبيعة (بقوة النفس). وقوة النفس تتمثل الطبيعة بالحدس. أي أنها لا تنقل الطبيعة كما هي بل كما تراها النفس حدساً.

٥ـ المسار العملي في تنمية الرقش:

المسار الثاني الذي تحققت فيه تنمية الفنون الزخرفية، كان المسار العملي. ويجب الاعتراف أن الصناع المهرة الذين تولوا ابداع وانتاج هذا الكم الهائل من الفنون الزخرفية، لم يهتموا بالمسار النظري الذي تحدثنا عنه، فلقد كانت ورشات هذه الفنون أشبه بالمعاهد التدريبية التي تخرج أفواج الصناع ضمن نظام (الكار) الذي يعتمد على الدربة والممارسة، ويخضع إلى نظام في الترقي ينتهي باحتفال التخرج الذي يسمى (الشد) برئاسة شيخ الكار، الذي يدين له جميع المعلمين والصناع بالولاء الكامل.

لقد كان آخر المعلمين الكبار محمد علي الخياط (أبو سليمان)، وعنه تخرج الصناع المعاصرون الكبار الذين وصلت شهرتهم إلى جميع أنحاء البلاد العربية. نذكر منهم أحمد محفوظ ومروان أوضه باشي ومحي الدين الشلبي (أبو صياح) وأولاد أبي سليمان وأحفاده، وعلى رأسهم منير وبشير وعبد الوهاب ووليد ثم مظهر الشيخ أوغلي وأخرين وكان أكثرهم يختص بنوع واحد من الزخرفة.

ولقد برز في مجال الزخرفة على الخشب خالد الدوجي، وفي مجال المشقف محمد عوض، وحمود اللاذقاني، ومن معلمي المقرنص واكيم واكيم، ومن النحاتين على الحجر، نواف عزام وديب وفا، على أن عدداً من الرسامين كان قد اختص بنقل وابتكار العناصر والتصاميم الزخرفية. وكان وفا الدجاني من المبدعين القديرين. وكان لويس صراف أول من ابتكر صناعة زخرفة الميناء على النحاس.

لقد احتضن بعض الصناع المهرة تجار مرموقون من أبرزهم النعسان، وكان لانتاج معامل النعسان شهرة عالمية منذ قرن مضى ومازالت حتى اليوم. كما احتضنت مديرية الآثار عدداً ضخماً من العمال والصناع والمعلمين للقيام بعمليات ترميم الزخارف القديمة، وكان ترميم قصر العظم ثم إعادة تركيب القاعة الشامية في المتحف الوطني بدمشق أولى المنجزات، ثم تبعتها عمليات ترميم بيت خالد العظم

الذي أصبح متحفاً تاريخياً وترميم بيت السباعي وبيت نظام وغيرها. ولقد اعتمدت الورشات على توجيهات المعلمين الكبار الذين أصبحوا أكثر اختصاصاً وثقافة.

فلقد انتقلت الحرفة إلى المهندسين والفنانين خريجي الجامعة. نذكر منهم المهندس وليد سيروان والمهندس فرج العش والفنان برصوما وغيرهم. وابتدأت جامعة دمشق بدراسة وتوثيق الزخارف الأصلية. كما قامت وزارة الثقافة بانشاء معاهد ومراكز للفنون التطبيقية.

ومع انتشار حركة التأصيل الفني، اشتد طلب القطاع الخاص على تزيين العمارة الداخلية بزخارف أصيلة وأثاث تقليدي، مما أفسح في المجال لإنعاش صناعة الفنون الزخرفية الشامية التي قدمت أروع وأجمل الأعمال، مما نراه في دمشق وخارجها وبخاصة في دول الخليج العربي وفي العربية السعودية.

على أن صناعة القطع المستقلة من الموزاييك الصدفي والزجاج والخزف والجلد والخشب والزجاج المعشق، وجدت لها أسواقاً ثابتة تبنت الدولة رعايتها في سوق التكية السليمانية، وقريباً في خان أسعد باشا بدمشق وفي خان الشونة في حلب، وأصبح سوق الحميدية موئلاً لهواة هذه الصناعات الزخرفية التي عرفت بها دمشق وحملت اسمها في النسيج والسيوف «دامسكو».

٦ـ الفنون الزخرفية في العمارة الداخلية وفي القطع الاستعمالية:

تجلت فنون الزخرفة التي أبدعها الصناع المهرة في دمشق في زخرفة العجمي التي شملت الزخرفة الداخلية للبيوت. وهي أثاث جداري وسقوف خشبية ملونة ونافرة مزينة بعناصر وتصاميم فنية مبتكرة، ويعود هذا التقليد الزخرفي إلى القرن العاشر، حيث عثر في الرقة على أصول هذا الفن. ويتمم هذه الزخارف، زخارف حجرية في أسفل الجدران، في القاعات والفناء الداخلي، تقوم بوظيفة المصب أو السلسبيل والمشاكي وإطارات الأبواب بطريقة المشقف والأبلق.

وفي مجال الأثاث استطاعت ورشات الزخارف انتاج أثاث خشبي طريف يعتمد على الزخارف التقليدية، وكانت طريقة القيصري من ابتكار الخياط وأولاده، مستوحاة من زخارف الرقة العباسية.

ولقد كان لصناعة النسيج وزخرفته اختصاصيون حمل انتاجهم اسم دمشق (دامسكو). وتبدأ هذه الصناعة بأعمال فتل الخيط ثم التعريش والصباغة والدق والكبس.

ومن أنواع النسيج الدمشقي الدامسكو والبروكار والأغباني، ولقد نفذت عليها الزخارف التقليدية بطرق مختلفة تعتمد على المكوك والنول، قبل استعمال الجاكار.

ومن أشهر الزخارف الدمشقية التي توقف انتاجها مع الأسف صناعة ألواح القاشاني التي ازدهرت منذ العصر المملوكي، ونرى روائعها في جامع وحمام التوريزي، ثم انتشر انتاجها في العصر العثماني، مما نراه في التكية السليمانية ومجمع الدرويشية وجامع السنانية وجامع الشيخ محي الدين... ونعتقد أن ألواح الخزف التي مازالت تغطي واجهات قبة الصخرة تعود إلى الصناع الدمشقيين.



الفصل السادس

المتاحف لقراءة تراث الصور
وأهم متاحف العالم

١- نشأة المتاحف
٢- أنواع المتاحف
٣- أشهر المتاحف في العالم
٤- أشهر المتاحف العربية

المتاحف لقراءة تراث الصور
وأهم متاحف العالم

١ـ نشأة المتاحف

تعتز الأمم بتراثها وثرواتها التاريخية، فتسعى الى حمايتها وحفظها في مكان لائق حريز يسمى (المتحف)، ويسعى كل زائر أو سائح الى زيارة هذا المتحف، فيه يطلع على كنوز البلاد وتراثها وتاريخها وفنونها، بل يطلع على تاريخ الانسانية وعلى حياة الشعوب وتقاليدها وصناعاتها وفنونها.

ولعل أقدم مكان استعمل كمتحف كان مدخل اكروبول اثينا. كذلك استعمل معبدا الكونونكورد وابوللو في عهد الرومان، متحفين خصصا للجمهور ضمن شروط محدودة.

ولكن من أين جاءت التسمية وماذا تعني؟

في العهود الأغريقية، كان ثمة معابد أو هضاب يطلق عليها اسم Mouseion مخصصة لعبادة ربات الشعر Muses، ومنها جاءت التسمية Musée أو Museum، وهي كلمة بعيدة عن المعنى المطلوب، خلافا لكلمة «متحف» بالعربية، التي تعني بوضوح معناها اللفظي، أي المكان الذي يحوي التحف.

وبصورة أدق المؤسسة التي تعني بحفظ روائع الطبيعة وانتاج الانسان، والتي تسعى عن طريق الكشف عن هذه الروائع والابداعات الى تطوير المعرفة الانسانية عن طريق قراءة التراث.

٢ـ أنواع المتاحف

ابتدأت المتاحف بحفظ التراث النظري، فكانت مكتبة الاسكندرية الشهيرة أيام بطليموس الأول نواة متحف Mouseion أقيم في مدخل قصره.

ومنذ أن اكتشفت روائع الآثار الفنية الرومانية في القرن الثامن عشر ازدادت أهمية التنقيب عن الآثار لتزويد المتاحف بهذه المكتشفات، وأطلق على هذه المتاحف اسم المتاحف التاريخية.

ثم ظهرت متاحف أخرى تجمع محاصيل الحضارة في العلم، أو تجمع التقاليد والفنون الشعبية ضمن نطاق منشآت ذات طراز تقليدي قديم.

وازدادت أنواع المتاحف، حتى أصبحنا نرى متاحف لحياة الشعوب (اتنوغرافيا) وأخرى للنبات وللطوابع.. أما متاحف الفنون فلقد ظهرت منذ عام ١٧٥٠ ، حيث أصبح قصر اللوكسمبورغ في باريس أول متحف للفنون، ثم افتتح عام ١٧٩٣ متحف اللوفر للفنون.

٣ـ أشهر المتاحف في العالم

تتبارى المتاحف في العالم، لتعزيز مقتنياتها من الأعمال الفنية الهامة، ويعتبر متحف اللوفر Louvre ومتحف الايرميتاج Ermitage في لينيغراد ومتحف درسدن Dresden والمتحف الوطني في لندن، الى جانب عدد من المتاحف التي سنشير اليها فيما يلي من أشهر متاحف العالم:

في باريس اللوفر أضخم متاحف فرنسا

منذ عام ١١٩٠ أقيم في باريس وعلى ضفاف السين برج من الخشب المسمى Lower، وفي عام ١٣٦٤ جعل شارل الخامس من هذا البرج قصرا ملكيا، واحتفظ هذا القصر باسمه محرفا وأصبح اللوفر، ثم استخدم هذا القصر عبر السنين، سجنا ومصنعا حربيا الى أن هدم عام ١٥٢٧ وانشأ فرانسوا الأول أول أقسام هذا البناء الكبير، وتعاقب بناء أجنحة القصر، حتى عهد لويس الرابع عشر.

ولقد سعى كولبير Colbert لدى الملك، فجمع في هذا القصر بعض الآثار الفنية، مثل لوحة الجوكندا لليوناردو دافنشي L.Da vinci مع مئات من اللوحات والرسوم. ولقد بلغ عدد اللوحات المجموعة في قصر اللوفر حتى نهاية حكم لويس الرابع عشر ألفي لوحة. وفي ذلك الوقت كان بامكان بعض الغرباء والمواطنين أن يزوروا اللوفر بشروط.

وبعد الثورة الفرنسية، جمع المصور (دافيد) David، وهو من أقطاب الثورة، اللوحات الموجودة في القصور والكنائس. ثم أرسل نابليون من ايطاليا ومصر روائع الفن القديم في عصر النهضة، وعندما أصبح نابليون قنصلا أولا، جعل من اللوفر متحفا مفتوحا.

وفي عام ١٨٥٢ كلف المعمار (فيسكونتي) Visconti باتمام بناء اللوفر حتى أصبح على شكله الحالي.

وفي جناح الآثار الشرقية، آثار خاصة بالحضارات المصرية والعراقية والسورية القديمة عدا عن الآثار الاسلامية. ومن أهم الآثار المحفوظة فيه نصب شريعة حمورابي، والثور المجنح الآشوري، عدا تماثيل غوديا ملك لاغاش (تللو الحالية في العراق) كما توجد في هذا القسم آثار سورية من تدمر وماري ورأس الشمرة وغيرها.

وفي قسم الآثار المصرية آلاف القطع الفنية، من أهمها تمثال الكاتب المصري ورأس أمينوفيس، ويضم قسم الآثار الأغريقية والرومانية تمثال (فينوس ـ ميلو) كما يضم قسم التصوير لوحة الجوكندا الشهيرة. أما اللوحات الانطباعية فتوجد في متحف ملحق باللوفر اسمه (Jeu de Paume) وتحفظ اللوحات والتماثيل الحديثة في متحف الفن الحديث.

روما ومتاحف الفاتيكان

لقد اهتم البابوات عبر التاريخ، بالتحف الفنية والأثرية، ورعوا الفنانين المشهورين واحتفظوا بآثارهم التي زينت قصورهم وكنائسهم، ومن أقدم متاحف الفاتيكان قصر البلفدير الذي بني منذ عام ١٤٨٧. وقد ضمت الحديقة تمثال (ابوللوبلفدير) الشهير، ومجموعة (اللاوكوون) Laocoon من الآثار الهلنستية، كما يحوي تمثال (لفينوس) وتمثال (النيل والتيبر) وفي عام ١٧٦٥ افتتح المتحف العلماني.

كنيسة السكستين

عدا المتاحف المخصصة، فان كنيسة السكستين Sextine المزينة بالصور الجدارية (الفريسك)، تعتبر من أهم الأماكن الفنية في الفاتيكان، وهي تضم على جدرانها الجانبية لوحات كبيرة لمشاهير مصوري عصر النهضة. ولقد أضاف ميكل انجلو Michel Angelo، منذ بداية القرن السادس عشر، رسوما رائعة في سقف الكنيسة وموضوعها قصة العهد القديم، منذ بداية الخلق وحتى طوفان نوح. ثم قام ميكل أنجلو نفسه بعد عشرين عاما بتصوير لوحة «الدينونة» التي غطت الجدار الجبهي بكامله.

وفي قصر البابا، غرف مزينة بألواح لرفائيلو Rafaello، مثل غرفة (التوقيع) التي تحوي لوحة مدرسة أثينا. وهي لوحة كبيرة تخيل فيها رفائيلو أشهر عباقرة التاريخ

ومنهم ابن رشد ودانتي وفيثاغور، وقد أحاطوا جميعا بسقراط وأفلاطون. وغرفة (الحريق) وغرفة (قسطنطين).

أما كنيسة القديس بطرس ذاتها، فلقد أحيط الصحن الخارجي فيها بتماثيل لبرنيني Bernini كما احتفظت الكنيسة من الداخل بتمثال (الورع) لميكل انجلو.

في فلورنسا، أشهر متاحف ايطاليا

من أشهر المتاحف العالمية متحف **اوفيتسي** Office الذي افتتح عام ١٨٥١ وكان قصرا شيد باشراف فاساري Vasari. ويحوي هذا المتحف روائع اللوحات لفناني عصر النهضة الأوائل، وبخاصة لوحة (العائلة المقدسة) لميكل انجلو ولوحة (العذراء والعصفور) لرفائيلو، ولوحة (فينوس) لتيسيانو، كما توجد في هذا المتحف أروع أعمال ليوناردو، لوحة (البشارة) ولوحة (عبادة المجوس).

أما متحف **بيتي** Pitti وهو قصر منيف يقع على الضفة اليسرى لنهر آرنو، أقامه المعمار الشهير برونللسكي Brunelleski، فهو يضم مجموعة هامة من كنوز عائلة ميدشي، من أهمها لوحات لرفائيلو وغيرلا ندايو - وغيرهم...

روسيا متحف ايرميتاج في لينيغراد L'Ermitage

هو قصر اقامته كاترين الثانية وأشرف عليه المعمار الفرنسي دولاموت De la Mote عام ١٧٦٤ ، وقد أصبح متحفا للجمهور عام ١٨٥٢ ويضم هذا المتحف مجموعات رائعة من الفن الغربي والآثار، كما أضيفت اليه مجموعات الكنوز الملكية بعد الثورة البلشفية. ولقد اشترت المتاحف العالمية منه بعض اللوحات الثمينة في العشرينيات من هذا القرن.

ويحوي متحف ايرميتاج ثلاثمائة واثنين وعشرين غرفة تتضمن نصف مليون قطعة فنية، منها لوحات لفناني عصر النهضة، وثمانية وثلاثون لوحة لرامبرانت

Rambrandt مع لوحات من الفن الفرنسي، عدا لوحات من الفن الألماني والاسباني والانكليزي والتحف التطبيقية النادرة.

متاحف موسكو

وفي موسكو متحف مخصص لفن التصوير الروسي يسمى متحف **تريتياكوف** Tritiakof ومتحف آخر لهذا الغرض أيضا ويطلق عليه اسم متحف **بوشكين** Pouchkin ويضم لوحات وأعمال من العصر الكلاسي والفن المصري ومخطوطات، ويشتهر بشواهد من التصوير الحديث يتضمن ثمانية عشر لوحة لغوغان Gauguin وعدد من لوحات فان غوغ Van Gogh ولوحات الانطباعيين، كما يحوي تماثيل لرودان Rodin وغيره...

المتحف البريطاني British Museum في لندن

ويضم الكتب والمخطوطات النادرة عدا عن الآثار النحتية الاغريقية وأهمها أعمال فيدياس Phidias في معبد البارثينون. عدا نماذج رائعة من الآثار المصرية والبابلية والآشورية. وقد افتتح هذا المتحف للجمهور عام ١٧٥٩.

المتحف الوطني National Gallery في لندن

يقع شمالي ساحة الطرف الأغر ويحوي هذا المتحف لوحات شهيرة لفناني عصر النهضة من أهمها لوحة (عذراء الصخرة) لليوناردو، ولوحة (عذراء مانشستي) لميكل انجلو، ومئات اللوحات من الفن الأوربي منذ عصر النهضة وحتى بداية هذا القرن.

ويضم متحف **تيت** Tate Gallery الأعمال الفنية الحديثة وبخاصة الفن الفرنسي بالاضافة لأعمال الفنانين الانكليز.

المتحف الوطني للفن في واشنطن

من المتاحف الحديثة في العالم، المتحف الوطني للفن في واشنطن National Gallery فقد انشأه المعمار بوب عام ١٩٤١ وفق الطراز الكلاسي تعلوه قبة محمولة على الرخام الأخضر والأسود. وجميع الأعمال الفنية الموجودة في هذا المتحف، بما فيها بناء المتحف هي اهداء شعبي قدمه الهواة أو قدمته الجمعيات هدية، ولم يقتن المتحف إلا خمساً وعشرين لوحة تقريبا واثنين وعشرين ألف لوحة حفر.

ومن أشهر اللوحات الموجودة في هذا المتحف، لوحة رافائيلو (القديس يوحنا والتنين).ومن التصوير الحديث لوحة بيكاسو الشهيرة (الغرنيكا) Le Guernica

متحف ميتروبوليتان Metropolitan ومتحف غوغنهايم Gogenhaim

في عام ١٨٧٢ افتتح في نيويورك متحف **متروبوليتان** Metropolitan Museum ويضم فروعا للفن القديم، والفن الشرقي الاسلامي، والأوربي، وأقساما للأسلحة والآلات الموسيقية والألبسة. وفيه ما يزيد عن ألفي لوحة. وفي هذا المتحف قاعة دمشقية قديمة، ومعبد مصري. ومن أطرف المتاحف في العالم، متحف **غوغنهايم** Gogenhaim اللولبي الدائري الذي أقامه المعمار رايت Raight عام ١٩٤٣ في نيويورك، ويضم لوحات الفن الحديث والمعاصر.

المتاحف الألمانية ومتحف الدولة في برلين

كان متحف الدولة في برلين يحمل قبل الحرب الثانية اسم متحف **القيصر فريدريك**، وكان يضم روائع من اللوحات، أتت الحرب على العديد منها، ثم نشبت حريق هائلة بعد الحرب التهمت عددا كبيرا من اللوحات، ومع ذلك فإن

هذا المتحف يحوي كثيرا من روائع الفن التصويري، كما يحوي واجهة قصر المشتى العربي وواجهة معبد عشتار البابلي وكثيرا من الآثار الشرقية والعربية.

وفي برلين الغربية يقع متحف **داهلم** Dahlem الذي يفتخر بامتلاكه تمثال نفرتيتي، ولوحة رفائيلو (عذراء كازاكولونا).

متحف درسدن Dresden Gallery

يعتبر قصر **زفينغر** من أهم القصور الملكية الباروكية، ولقد صممه المعمار بوبلمان Popelmann وانشيء عام ١٧١١ وأصبح متحفا وهو يضم لوحات وكنوزا وكان قد اقتنى أكثرها فريد ريك الحكيم عام ١٥٠٠ واوغست الثالث. ومن أشهر اللوحات المحفوظة في هذا المتحف، لوحة رافائيلو (عذراء السكستين) ولوحة فيرونيز Veronese (أعراس كانا).

في أسبانيا ـ متحف البرادو El Prado في مدريد

في عام ١٧٨٠ كلف المعمار فيللانوفا Villanova بناء متحف للتاريخ الطبيعي، وذلك وفق الطراز الكلاسي المحدث، ثم استعمل هذا البناء الفخم متحفا للفنون الجميلة بأمر فرديناند السابع. ويضم هذا المتحف لوحات لرجال عصر النهضة الايطالية والاسبانية وبخاصة مجموعة رائعة من لوحات غويا Goya

في هولندا ـ المتحف الملكي في امستردام

من أقدم المتاحف الهولندية **المتحف الملكي** Rijksmuseum في امستردام الذي افتتح أبوابه عام ١٨٠٠ ثم نقل الى قصر البلدية، وأضيف الى مقتنياته عدد من اللوحات الهامة منها (دورة الليل) و(نقابيو الجوخ) لرامبرنت.

وعندما تحررت هولندا من فرنسا، وعادت أسرة أورانج الى الحكم، أصبح المتحف قصرا، ونقلت الأعمال الفنية الى قصر تريبنهويس Trippenhuis وافتتح

عام ١٨١٧ بعد أن أضيف إليه كثير من المقتنيات، من أهمها لوحة فيرمير Vermeer (مشهد من دلف) ولوحة رامبرنت (درس التشريح).

وفي **هارلم** متحف يضم بصورة خاصة أعمال فرانزهالز F.Hals.

٣ـ أشهر المتاحف العربية

المتحف الوطني للفن الحديث في القاهرة

أنشيء المتحف الوطني للفن الحديث عام ١٩٣١ وكان يقع في قلب القاهرة في احدى القصور العربية التي كان يشغلها الأجانب في العهد الخديوي، وقد ألحق موقتا بالبناء قسم مستقل ضم أعمال النحات الشهير مختار. أما المتحف نفسه فهو يضم مجموعة من أعمال الفنانين المصريين أمثال سعيد الصدر وأحمد عثمان ومحمد حسن وراغب عياد ويوسف كامل.

أما اللوحات والأعمال الفنية العالمية فكانت محدودة، ولكن بعد وفاة **محمد محمود خليل** وهو من مشجعي الفنون، جعلت الحكومة من قصره الذي يقع على الضفة العربية للنيل، والذي يضم مجموعات من الأعمال الفنية الثمينة، متحفا تابعا للمتحف الوطني.

ويبلغ عدد اللوحات الزيتية المائية والجدارية (الباستيل) والرسوم ثلاثمائة وأربع لوحات من صنع مائة وثلاثة وأربعين مصورا من بينها ثلاثين لوحة لتسع مصورين مصريين وهم محمود سعيد ويوسف كامل وطاهر العمري، رضا فرحان، ادمون صوصه جورج صباغ وعفيفي. وأكثر اللوحات هي لفنانين عالميين مشهورين دولاكروا ـ كوربيه ـ كورو ـ رونوار ـ سيسلي ـ مونيه ـ بيسارو ـ ديغا ـ ميّيه ـ لوترك ـ غوغان.

وبلغ عدد التماثيل البرونزية والجصية خمسين تمثالا من صنع أربعة عشر مثالا من بينها تمثالان لمحمد حسن وسعيد الصدر. عدا عن تماثيل رائعة لباري ولرودان

وهودون وكاربو. عدا عن مجموعات هامة من الخزف الاسلامي والصيني والأوربي.

ومن المؤسف أن بناء المتحف هدم بسبب التنظيم العمراني الجديد، ونقلت الأعمال الفنية الى متحف بناء أثري في الجزيرة ثم نقل في الجزيرة الى بناء واسع حديث، أما في **الاسكندرية** فلقد انشيء متحف مماثل منذ عام ١٩٥٤.

المتحف الوطني للفنون الجميلة في مدينة الجزائر

أسس المتحف الوطني للجزائر عام ١٩٣٠ وقد أقيم للمتحف بناء خاص يقع على سفح هضبة مصطفى التي تشرف على البحر، وفي أسفلها تقع حديقة النباتات الواسعة والموازية للبحر في مدينة الجزائر. وقد وضع في هذا المتحف أول المجموعات الفنية من لوحات أو من تماثيل، مما يعود الى الفن الفرنسي في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين. وكانت العناية الفرنسية واضحة في المتحف، فلقد ضم المتحف نماذج متتابعة وتامة من النحت خلال المائة سنة الأخيرة مما لانراه في أي متحف آخر من المتاحف الفرنسية. وعدا ذلك فقد ضم المتحف رواقا خاصا ضم نسخاً عن أهم الأعمال النحتية في العصر الوسيط وعصر النهضة والعصور الحديثة. ومن ضمن هذه المجموعات عدد من التماثيل البرونزية يصل الى مائة وخمسين تمثالا تمثل تطور النحت الفرنسي منذ رود Rude وباري Barry وحتى يومنا هذا، ومنها تماثيل لرودان Rodin وبورديل Bourdel ومايول Maiol ودسبيو Despieu.

أما من التصوير، فلقد ضم المتحف لوحات نادرة من الفن الفرنسي أيضا وهي تمتد من القرن السادس عشر وحتى هذا القرن، ومن أشهرها لوحات من مدرسة فونتينبلو ومدرسة الهواء الطلق ولوحات لدافيد David وبرودون Prudon وغروس Gros وانغر Ingre ودولاكروا وكوربيه Courbet وكورو Coro، ولوحات لجميع الفنانين الانطباعيين ولديغا وغيره.

وبالإضافة إلى ذلك العدد الوفير من اللوحات الفرنسية، توجد نماذج من التصوير الايطالي والهولندي مما يعطي الزائر فكرة لا بأس بها عن هذا الفن.

ومن أهم محتويات هذا المتحف نماذج من التصوير للمستشرقين من الفنانين الأوربيين، تعتبر من أهم ما رسم وصوره هؤلاء، وتعتبر هذه المجموعات من أغنى المجموعات في العالم، حتى أننا نستطيع أن نعتبر متحف الجزائر متحفا للمستشرقين من الفنانين الفرنسيين. ومن أهم هؤلاء الفنانين المستشرقين نذكر أوجين فرومانتان Fromantin الفنان والناقد الفني المزوق، وليوتارد Leyotard ودولاكروا Delacroix وراؤول ودوفي Dufy وماركيه Marquet وماتيس Matisse ودوفرزن Dufresne،وهؤلاء الفنانين الشهيرين كانوا قد زاروا الجزائر في مستهل هذا القرن وتركوا آثارا رائعة استمدت من الكثير من معالم الحياة والفن في الجزائر العربية.

وبالاضافة الى النحت والتصوير، فلقد أضيفت قاعة للحفر وللرسم.

ومن المؤسف أن الفرنسيين بعد أن تحررت الجزائر حملوا معهم عددا يزيد عن المائة من اللوحات الثمينة، وقامت السلطات الجزائرية تطالب بها حتى أعيدت سنة ١٩٧٠ . ثم ان جمعية الصداقة الأوربية الجزائرية أقامت عام ١٩٥٣ معرضا في صالة ابن خلدون في الجزائر ضم مجموعة من اللوحات لمشاهير الفنانين المعاصرين وكان موضوع هذه اللوحات، «الفن والثورة» ولقد قدم عدد من هذه اللوحات هدية الى المتحف الوطني المذكور.

متحف الفن الحديث في بغداد

انشيء متحف الفن الحديث في بغداد عام ١٩٥٨ في بناء قدمته هدية مؤسسة كلبنكيان (التي أقامت متحفا هاما للفن الاسلامي في برشلونة) ويضم هذا المتحف عمالا لفنانين عراقيين من أمثال المصورين فائق حسن، وحافظ الدروبي واسماعيل

الشيخلي وحميد العطار وشاكر حسن آل سعيد وضياء العزاوي. والنحاتين جواد سليم وخالد الرحال ومحمد غني حكمت.

متحف الفن الحديث في دمشق

انشيء هذا المتحف عام ١٩٥٤ كفرع من فروع المتحف الوطني بدمشق وهي الفرع الشرقي القديم والفرع الكلاسيكي والفرع الاسلامي. ويضم هذا المتحف أعمال الفنانين السوريين من أمثال توفيق طارق ومحمود جلال وأدهم اسماعيل ومحمود حماد ونصير شورى وفاتح المدرس وغيرهم وبعض أعمال النحت. وقد انشيء في حلب عام ١٩٧٤ متحف مماثل تابع لمتحف حلب.

متحف الفن الحديث في معهد العالم العربي ـ باريس

تأسس معهد العالم العربي على ضفاف نهر السين في باريس سنة ١٩٨٠، لإبراز الدور العربي في تكوين الحضارة الإنسانية، ولتنمية الحوار الثقافي بين الشرق و الغرب.

ويتضمن المعهد، متحفاً يحوي انجازات فنية قديمة، ونماذج عن الفن الحديث في البلاد العربية.

الفصل السابع

قراءة تاريخ الصور القديمة
ومناهج تاريخ الفن

١ـ أغراض تاريخ الفن
٢ـ بدايات التأريخ الفني
٣ـ تاريخ الفنانين
٤ـ أحدث المراجع التاريخية



قراءة تاريخ الصور القديمة ومناهج تاريخ الفن

١ـ أغراض تاريخ الفن

ماذا نعني بتاريخ الفن وما هي أغراضه؟

هل يدور هذا التاريخ حول تاريخ الفنانين من رسامين ونحاتين ومعماريين، أم يتعلق بالعمل الفني ذاته بمدارسه واتجاهاته، أم أن موضوعه تطور الذوق الفني على اعتبار الفنان انعكاساً لظروف حضارية وقومية واجتماعية معينة؟

الحق أن مؤلفي قصة الفن أو مؤرخي الفن انطلقوا من نقاط مختلفة في هذا المجال، ويجب أن نسجل منذ الآن الانتصار الضخم الذي حققه رونيه هويغ René Huyghe في كتاب الفن والانسان L'art et l'homme ١٩٥٨ والذي قفز فيه بتاريخ الفن الى أبعاد جديدة، جمع فيها مستلزمات تاريخ الفن كلها، الزمنية والحضارية والفكرية والفلسفية، ولم يبخل بترجمة حياة الفنانين.

واذا رجعنا الى بدايات تاريخ الفن لرأينا أن الكتب التاريخية الأولى حملت على الغالب طابع الترجمة الذاتية لحياة الفنان، ومن أشهر هذه الكتب كتاب المؤرخ

الايطالي **فازاري** Vasari وزميله كانديفي Candivi، وكتاب المؤرخ الألماني كارل فان ماندر ١٦٠٤ Carel Van Mander، ولقد آثر المؤرخون والكتاب والفنيون حتى يومنا هذا اتباع أسلوب الترجمة الذاتية لحياة كل فنان على حدة، ولقد رفض بنديتو كروتشه Crocé أن يدرس تطور الفن بعيدا عن دراسة الفنان.

ثم كان لابد من الاهتمام بما يحيط الانسان الفنان من جو مادي وأخلاقي وفكري، وبدا ذلك عام ١٧٦٤ م (تأريخ الفن القديم) لوينكلمان Winckelmann وفي، تاريخ التصوير الايطالي للأب لانزي Lanzi عام ١٧٨٩.

ثم كان من المؤرخين من نظر الى النتاج الفني من خلال النفس كما فعل أندره **مالرو** A.Malreau ورونيه هويغ في كتابه الفن والنفس ١٩٥٨. ومنهم من نظر اليه من خلال العاطفة الروحية، مثل اميل مال Emile Male ١٨٩٩ ودفورجاك Dvoràk التشيكي. وبعضهم نظر الى فروق الفن عبر التاريخ من خلال التمييز العرقي، فلقد رأى الكاتب الفرنسي كوراجو Courajod والعالم النمساوي ستراز كوفسكي Strazygowski، أن العرق الشمالي هو العنصر الأكثر خصبا في الابداع الفني.

وفي نهاية القرن الماضي كان من المؤرخين من نظر الى مراحل الفن على أنها حتمية من حتميات الحضارة، «فمهما كانت هذه المرحلة عالية أو منخفضة بالنسبة لمقياس ما، فانها في ذاتها تبقى تعبيرا عن ارادة الابداع»، كما يقول ريغل Riegl، وعلى هذا فإن ما يقال عن مرحلة الفن الروماني المتأخرة، من أنها مرحلة انحطاط، ليست كذلك بالفعل، وهكذا الأمر بالنسبة للنهجية والباروكية بعد عصر النهضة، فهي ليست مراحل انحطاط بالنسبة لعصر النهضة، بل هي ترجمة مستقلة لنزوع معين في مرحلة تاريخية معينة. بهذا المعنى فإننا نرى أن التفسير العضوي الذي جاء به شبنغلر لتفسير تطور الحضارات لا يستقيم مع هذا المفهوم الذي ظهر عند الكاتب الألماني ريغل في كتابه «مشاكل الأسلوب ١٨٩٣»، وعنده هناك حتمية

تاريخية في شكل الأسلوب لا علاقة لها بالحتمية الحضارية في حياة الفن مما قدمه شبنغلر الألماني.

على أن هذه الحتمية التاريخية، وجدت مجالا أمامها تخترق به الحدود التاريخية هو المجال النفسي.

وثمة سؤال آخر؟ هل من الممكن الجمع بين التنقيب التاريخي وبين دراسة القضايا الجمالية؟ هذا ما حاول الخوض فيه مؤرخو الفن.

٢ـ بدايات التأريخ الفني

منذ فترة ١٨٤٢ ـ ١٨٤٣ ، وفي كتابه «تاريخ الرسم الألماني والفلامنكي» حاول هوتو تقريب تطور الفن من تطور تحرك الأفكار. وكذلك بهاشناس في كتابه (تاريخ الفنون التشكيلية) مهتما بالناحية التاريخية في الآثار، أكثر من اهتمامه ببنائها الفني.

أما المؤرخ السويسري يعقوب بوركهارد الذي تتلمذ على الألمانيين رانكه وكوفار، فقد تخطاهما بوسع حملاته التنقيبية. وأوحت له رحلاته الى ايطاليا عام ١٨٥٥ بتأليف كتاب (مقدمة الى التمتع بالآثار الفنية في ايطاليا). وجاء بالوقت نفسه ـ دليلا وتاريخا للفن.

وهناك مؤرخ آخر، كان مولعاً بدمج الفن بالثقافة، هو «ماكس دفورجاك» (١٨٧٤ ـ ١٩٢١) فقد عالج العلاقات بين الفن وبين الأشكال للتعبير الروحي (كالدين مثلا والعلم والفلسفة والأدب). فالفن ليس في حل ولا في اثبات المسائل الشكلية، بل هو بالدرجة الأولى في تعبير الانسانية عن أفكارها الرئيسية، في البحث عن أوجه الشبه بين الثقافة والفن، ويمكن للمؤرخ أن يشير الى الابتكار المجدد في الآثار.

وهذه الموجة التي تسعى الى ابراز الروابط بين الفن والعقلانية والمجتمع، أدت الى الابتعاد عن التعصب لأسلوب **كلاسيكي** على مسار سائر أشكال الفن. والواقع

أن رد الاعتبار للأساليب القديمة وأساليب القرون الوسطى، ظاهرة قديمة: فبعد فيكو الذي مجد العصور الخوالي جاء هيردر ووضع عام ١٧٧٤ تقريظاً واضحا للقرون الوسطى في كتابه «فلسفة أخرى للتاريخ»، ثم كان واكنرود الذي رأى عام ١٧٩٧ ، في آثار **الكاتدرائيات**، تقريباً من الله وقال: «يوحي المعبد القوطي بنشوة تماما كالمعبد اليوناني.. فلنعد بنظرة مشرقة الى كل الشعوب وكل الأزمنة لنكشف عندهم العنصر الانساني مع تنوع عواطفهم وآثار احساسهم».

وقبيل الثورة الفرنسية، كان اجنكور قد حضر مؤلفه الضخم «تاريخ الفن من خلال الأوابد» لزمن محدد، منذ انحطاطه في القرن الرابع حتى نهضته في القرن السادس عشر، وجاء هذا الكتاب بأجزائه الستة (١٨١١ - ١٨٢٣) تكملة لكتاب ونكلمان تاريخ الفن. ومع أنه كان أمينا للعقيدة الكلاسيكية، فقد حلل وصنف بكل براعة، الآثار التاريخية للفن، القرون الوسطى، وكان بذلك أول تأريخ له قبل أن تصدر كتابات أرسيس ده كومون، وكيشرا وميريميه وفيوليه له دوك.. وفي ذلك الوقت كان شاتوبريان قد أعاد الاعتبار للكنائس القوطية، حين مجدها، في كتابه « عبقرية المسيحية»بقوله: «يبقى للطراز القوطي رغم نسبه الهمجية، جماله الخاص.. فغابات الغاليين مرت بدورها في معابد ابائنا، بكل ما فيها من رهبة الدين من الأسرار ومن الألوهية».

على أن تمجيد **الفن الباروكي**، هو أحدث عهدا. فقد ظهر (في فترة ١٨٨٧ - ١٨٨٨) مع محاولات غورليت وولفلن، وبرز مع مؤلفات مارسيل ريمون (١٩١١) ودراسات ويزرباخ (١٩٢٤) وأميل مال (١٩٣٢) وخاصة في مبادىء وولفلن.

أما المجد الأدبي الذي لاقاه **روسكين** (١٨١٩ - ١٩٠٠) فانه يدين لكتابه «تاريخ الفن من خلال الرومانسية» فهو يرى أن الفن حب ودين وذوبان في الطبيعة، وأن الاحساس أهم من المعرفة والادراك، وهو يبشر بأولوية الألوان، ويقبل بالغموض والنقص اذا كان الفنان أمام طبيعة كل ما فيها يستحق التمجيد، يحاول ادراك

(كوامن الشيء الداخلية). من هنا تقديره العظيم للقرون الوسطى، وتحفظه ازاء الفن الحديث.

٣ـ تاريخ الفنانين

الشكل الآخر لتاريخ الفن، هو دراسة الآثار الكاملة للفنان. وأول المؤرخين الذين انصفوا جيوتو كان الألماني رومور، وهو متأنق مرهف وبحاثة في الوثائق. وفي كتابه«أبحاث ايطالية»(١٨٢٧ ـ ١٨٣٢) استطاع أن يبرز ابتكار جيوتو. وجاء مواطنه برون في كتابه«تاريخ الفنانين اليونانيين»(١٨٥٣ ـ ١٨٥٨) فجمع كل المصادر وقابل بين الدراسات المختلفة.

وكان الانكليزي كرو قد أورد معلومات كثيرة وغنية عن «التاريخ الجديد للرسم في ايطاليا» من القرن الثاني الى القرن السادس عشر (١٨٦٤ ـ ١٨٧١)، وكرو هو منفي سياسي ورسام وهاو للفن، بنى دراساته على مجموعة تصاوير. وقد جاء كتاب كرو بأراء روسكين، (قاموس التفاصيل).

وهذا موريلي يبني دراساته على الصور الفوتوغرافية. وقد كان طبيبا ومشرحا، وهذا ما يفسر طريقة تحقيقه العلمي في آثار بوتيتشلي: فدرس تنفيذ اليدين والأذنين، ثم الشعر والعينين والركبتين وغالبا ما كان تنفيذها يتم بدون ارتكاز الى نموذج.

وعلى العكس تماما، فقد كان والتر باتر (١٨٣٩ ـ ١٨٩٤) يكثر من الاهتمام بشخصية الفنان عبر دراسات له طبعت بعنوان «النهضة عام ١٨٧٣». وهو يرى أن يمتلك الفنان (موهبة التأثر الشديد): من هنا نلاحظ توقفه أمام لوحة (حزن المنفيين) وأمام ملائكة بوتيتشيلي وأمام الموناليزا التي رأى فيها سحر الأنثوية الخالدة.

أما في ألمانيا، فلم تظهر كتابات السير، الا في القرن التاسع عشر، وأشهر تلك الكتابات«سيرة رافاييلو»بقلم ج ـ د. باسافان (١٨٣٩ ـ ١٨٥٩)، وهو رسام وعصامي أراد أن يدرس كل مصادر وكل آثار الرسام الكبير مايكل أنجلو (١٨٦١)

ورافاييلو (١٨٧٢)، أما سيرة فيلاسكز فقد وضعها جوسي عام ١٨٨٨ ، وهي دراسة جيدة للبيئة، لكنها تحليل سطحي للأعمال الفنية.

وأما **التواريخ العامة**، ككتاب بود «النحاتون الفلورنسيون في عصر النهضة» أو كتاب ماكس درندر حول «فن الرسم في البلدان الواطئة القديمة» (١٤ جزءا ظهرت بألمانيا بين ١٩٢٤ و١٩٣٧). ومن كتابات جماعية ككتاب «تاريخ رسامي كل المدارس الفنية» الذي ظهر في ١٤ جزءا بين ١٨٥٣ و١٨٧٥ باشراف شارل بلان أو كتاب تاريخ الفن (الذي طبع في ١٨ جزءا بين ١٩٠٥ و١٩٢٩ باشراف أندريه ميشال وهذه التواريخ العامة تعطي لكتابة السير مكانة متميزة وعظيمة الأهمية.

٤ـ أحدث المراجع التاريخية

على أن المنحى الحالي في التأريخ، يتجه على العكس، الى التشديد على مسائل التعبير الفني المدروسة وفق علاقاتها بالمجتمع. وهذا ما يعطي أهمية لكتاب «الفن والانسان» الذي ظهر في ثلاثة أجزاء بين ١٩٥٧ و١٩٦١ باشراف **رونيه هويغ**، ولدراسة **اندرية شاستيل** الضخمة حول ايطاليا من ١٤٦٠ الى ١٥٠٠ ولكتابه (نهضة أوربا الجنوبية والمشغل الكبير) في جزأين ١٩٦٤.

ومن أشهر الكتب الحديثة التي تعتبر مرجعا في تاريخ الفن هو كتاب (تاريخ الفن العام) الذي أصدرته دار **فلاماريون** Flammarion ١٩٥٠، وعرف بهذا الاسم. وقد اشترك فيه كبار الاختصاصيين، كتب كل واحد منهم بحثا يشمل مرحلة كاملة.

والكتاب الثاني كتاب «تاريخ الفن» لمؤلفه جانسون H.W.Janson نشر ندوة الفن Cercle d'art في نيويورك ١٩٧٠ ولقد ترجم الى الفرنسية، وهو كتاب جامع لمؤلف واحد ويعتبر كسابقه مصدرا أساسيا لطلاب تاريخ الفن. أما كتب **تاريخ الفن الاسلامي** فلقد كان لها مختصون من جميع أنحاء العالم، ففي فرنسا اشتهرت كتب جورج مارسيه G.Marçais العديدة وكتب ميجون Migeon

ومارتان H.Martin . وفي اسبانيا مورينو M.G.Morino وفي ايرلندا رايس T.D.Rice وفي انكلترا كريزويل Creswell وغري B.Gray . وفي ألمانيا كونل Khunel وبربشت. وفي أمريكا غرابار Grabar وديماند Dimand وايتنهاوسن R.Ettinghausen. مؤلف«كتاب التصوير عند العرب».وأكثر هذه الكتب مترجمة الى العربية.

وظهرت بالعربية بعض الكتب في تاريخ الفن الاسلامي ومن أشهر المؤلفين زكي محمد حسن وعفيف البهنسي

١

الفصل الثامن

تربية الابداع والقراءة
وتطور أساليب تعليم الفن

١ـ أساليب تعليم الفن القديمة
٢ـ مكانة الفنان
٣ـ بداية الأساليب الفنية
٤ـ أجناس الفن التشكيلي
٥ـ تعليم الفن في عصر النهضة
٦ـ ليوناردو والدروس الأولى لبناء الصورة

تربية الابداع والقراءة
وتطور أساليب تعليم الفن

١ـ أساليب تعليم الفن القديمة

ليست ممارسة الفن عملا تلقائيا يقوم على الموهبة الفطرية، دون الدراسة والتدريب، بل تحتاج هذه الممارسة الى ثقافة وجهد قد يفوق ما ينفق من أجل الممارسات الأخرى، فلقد أصبحت دراسة الفن تعتمد على دراسات نظرية واسعة في علم الجمال وفي التشريح، وفي دراسة تاريخ الفن والآثار وحياة الفنانين وأساليبهم، كما تعتمد على مبادىء التربية وعلم النفس وعلم الاجتماع، بالإضافة الى علوم التكنولوجيا والمنظور والرياضيات.

ولم يصل تعليم الفن الى هذا التوسع بسرعة، بل مر بمراحل كان الفن فيها لا يميز عن أي عمل من الأعمال الصنعية الأخرى.

كان تعليم الفن في عهد الفراعنة يقوم ضمن نطاق المحترف الملحق بقصر الملك، أو الملحق بمعبد من المعابد، وكان هذا المحترف مكانا لانجاز المشروعات الفنية التي يطلبها الملك لقصره أو لقبره أو لمعبده، كما كان مدرسة لتعليم صغار الفنانين وتدريبهم، وكان المحترف التابع للقصر يمارس نوعا من السلطة في توجيه تدريب

الناشئين في بقية المحترفات، ولكن ثمة سلطة أخرى كانت تصدر أحيانا عن محترفات المعابد، مستمدة من سلطان المعابد الديني.

على أن أسلوب الفن كان يتبع التوجيه الصادر عن المحترفات الملحقة بالقصور، وكان بمثابة الأسلوب الأكاديمي الرسمي الذي يقوم على قواعد ثابتة ملزمة، وعلى نماذج مقررة، أما موضوع العمل الفني، فكان للمحترفات المعبدية دور هام في تقريره.

ولعل وحدة الفن المصري، كانت من أهم نتائج هذه الأكاديمية في أسلوب الفن، ولقد عثر المنقبون على قوالب جصية عن الطبيعة، ونماذج تشريحية، ونماذج تصويرية للتدريب الفني، مما يعطينا فكرة واضحة عن الاهتمام البالغ في تنهيج تعليم الفن.

ولكن ازدياد طلبات التصوير لتلبية طقوس الدفن والعبادة، جعل هذه المحترفات أشبه بمصانع لانتاج موضوعات مكرورة وموحدة بحسب الموضوع. ولم يكن هم المشرفين على المحترف الاستفادة من مقدرة الفنان الابداعية ومن بداهته، بل من براعته ودقته في نقل الرسوم عن الأصول.

وكان على المبتدىء أن يقوم بالنحت الأولى لكتلة الحجارة، بينما يقوم المعلم بانجاز التفصيلات الدقيقة، ووضع اللمسات الأخيرة.

ومن أبرز قواعد الفن التي كانت متبعة في المحترفات المصرية، قانون المواجهة الذي حدد شروطه العالم يوليوس لانج Lange، وبموجبه يكون الجزع جبهيا ومتناظرا تماما، أما الوجه فهو جانبي في حين تبقى العين جبهية وتبقى القدمان جانبيتين باتجاه واحد وثابتين على الأرض.

وفي الفنون الرافدية، لم يكن هناك محترفات رسمية، بل كان الفنان يقوم بعمله بصورة حرة فردية، شأنه في ذلك شأن أي حرفي، ولقد ذكر حمورابي في قانونه اسم المثال والمعماري الى جانب اسم الحداد والحذاء، وكان هم الفنان أن

يصل إلى المتلقي عن طريق المبالغة في توضيح موضوعه، كما هو الأمر في الحيوانات المجنحة الآشورية التي تضمنت المبالغة في التشريح، والسعي الى زيادة عدد الأقدام لكي يبدو الحيوان من الامام في وضع السكون، ومن الجانب في وضع الحركة.

ولكي نستطيع فهم طرق تعليم الفن عند الاغريق، وبخاصة في العصر الذهبي، لابد أن نتذكر أولا أن هذا الفن، وقد تحرر من أي دور ديني لم يعد مكرسا للسحر والطقوس، أو أداة للدعاية والتمجيد، بل أضحى نشاطا خالصا مستقلا بذاته، وأصبح الفن تقريبا من أجل الفن. حدث هذا بصورة واضحة ابتداء من القرن السابع قبل الميلاد، عندما طغت الصفة العلمية على الصفة السحرية، وحل الجمال الفني محل الجمال النفعي (كالوكاغاثيا) وأصبح الفنان يسعى وراء جمال الحركة كما تم لميرون في تمثاله رامي القرص (الديسكوبول)، أو يسعى وراء قانون ثابت للجمال الفني. فلقد وضع بولكليت مجموعة من القواعد حددت نسب الجسم البشري وكان تمثال رامي الرمح (الدوريفور) قانونا لغيره من التماثيل.

ثم تحرر النحات الاغريقي من أية تبعية للمشاهد، وأصبح النحاتان براكسيتيل وليزيب يسعيان وراء التمثال الفني الذي يفرض روعته من جميع جهاته، فالتمثال وجود مستقل يفرض على المشاهد جماله، وبهذا نرى تمثال المصارح يزيل الشحم (ابوكسيومين) للمثال ليزيب، صورة عن النزعة الفردية التحررية التي كانت سائدة عند الفنانين الأغريق. وكان على الراغبين في تعلم النحت والرسم أن يلجأوا الى المحترفات الخاصة بالفنانين، فيعملوا تحت ارشادهم، بل إنهم ينفذون الأعمال التي يعهد اليهم بها الفنان الكبير بعد أن يقوم هو بتحديد مواضيعها، كما تم في الأعمال النحتية الضخمة التي أشرف على انجازها فيدياس في معبد البارثنون في أثينا، أو الأعمال التي كان أغارتارك المصور يعهد بها الى طلابه لتصوير مشاهد مسرحيات آشيل.

ومن البديهي أن كل فنان معلم كان يفرض أسلوبه ويدافع عنه، وكان اختلاف الأساليب يسبب بعض الخصومات، كما وقع بين المصورين الشهيرين زوكسيس وبارازيوس.

وفي عهد الرومان أصبح الفن لتلبية حاجات فردية، ولاستخدامه في الآثار الآبدة المخصصة للناس جميعا، ومن هنا اتجه الفن نحو الواقع، وأصبحت الطبيعة هي المقياس.

على أن ثمة أغراضا أخرى فرضتها الظروف السياسية والاجتماعية على الفن، وبخاصة التصوير النحتي، جعلته لخدمة الاعلان والتاريخ والدعاية، كما هو الأمر في عامود تراجان، أو في أقواس النصر التي كانت تسجل المعارك والانتصارات بأسلوب واقعي تمثيلي، فيه بعض المبالغة المسرحية أحيانا.

٢ـ مكانة الفنان

كانت ممارسة الفن من الأمور الوضيعة، فالطبقة الحاكمة تعتقد أن الفراغ الكامل هو الشرط الضروري لكل ما هو خير وجميل. ولكن في عهد أوغست بدأ الشعراء والفنانون يلقون عناية، بل إن من الأباطرة من مارس هواية التصوير، من أمثال نيرون وهادريان واسكندر سيفير. ومع ذلك ظلت ممارسة الفن وبخاصة النحت مهانة لأنها تحتاج إلى جهد عضلي كأي عمل حرفي، فالعمل الفني لم يكن أكثر من صنعة تقليد، وكان على المبتدىء أن يتدرب في ورشات العمل كأي عامل حتى اذا بدت براعته، استقل وأضحى معلما، ولكن بدون أن يكسبه ذلك أية مكانة ثقافية أو اجتماعية ممتازة، فلم يكن له أي دور ابداعي مقبول. وهدفه أن يرضي أغراض الحكام، والموضوعات التي يصورها أو ينحتها هي الهامة في ذاتها، وليس للفنان أية قيمة كما يقول الشاعر بلوتارك.

وفي بداية العهد المسيحي أخذ الفن الروماني طابعاً روحيا. وبدت جدران الدياميس (الكاتاكومب) مجالا للمصورين الرومان المرتزقة، يلبون فيها طلبات المتعبدين المستسرين.

وتحول التصوير الى الرمز، تأكيدا للنزعة الروحية الجديدة، وزيادة في التكتم والحرص من بطش الرومان. أما الموضوعات فكانت وثنية الظاهر مسيحية المضمون، وصار الأسلوب شعبيا بدائيا.

ولكن عقب صدور ميثاق التسامح، عادت التقاليد الرومانية للظهور، وأصبح التصوير والنحت ضرورة دينية لتثقيف الجهلاء، كما يقول استرابون، وأصبح الفن لارشاد الذين لا يقرأون الكتب المقدسة.

وعندما أعلن قسطنطين المسيحية دينا للدولة، أصبح الهدف أن يكون الفن تعبيرا عن سلطة الامبراطور الدينية والدنيوية، وعن تفوقه الانساني، وظهر الفن الايقوني الذي يمثل الشخصيات الدينية والرسمية بأوضاع التبجيل والتمجيد.

وعاد أسلوب (الجبهية) في التصوير. لكي يحقق تأثيرا صوفيا في المشاهد، وكان الفنان يحتلّ مكاناً مرموقا بسبب تصويره الايقونات التي حملت قدسية أصحابها وجلالهم، بل لقد تحول الناس الى عبادتها ومن هنا ظهر نوع من الوثنية. ولكن مع ظهور البوليكانيين في القرن السابع، وهم دعاة نبذ التجسد الالهي والرمز والتصوير، قامت دعوة تحطيم الصورة (الايكونوكلازم).

ولقد مارس رجال الدين أنفسهم التصوير، وكانوا بذلك، يجذبون الى أديرتهم المزينة بالصور الالهية، الزوار والمحسنين الذين شجعوا على عبادة هذه الصور، تدعيما لاقبالهم على زيارة الأديرة وتشجيعا على زيادة عطاياهم السخية.

٣ـ بداية الأساليب الفنية

كان الرهبان يسيطرون على توجيه الناشئين من الفنانين في تحديد المواضيع والأساليب، وهكذا أصبح الأسلوب نقليا مكرورا لا يخدم الجمال بقدر ما يخدم غرض الرهبان.

ولم يكن الأمر مختلفا كثيرا في الفن المسيحي الغربي، في ايرلندا مثلا، بل كان هندسيا بدائيا يخدم رجال الدين أيضا. ولكن بعد غزوات البرابرة نشأة طبقة جديدة تقوم على الملكية الاقطاعية، وأصبحت خدمة الملوك شرفا ومغنما كبيرا، وهكذا نمت طبقة ارستقراطية تحتكر الثقافة، وتستخدم الفن لصالح الكنيسة والقصور.

ولقد أنشأ شارلمان في (اكس لاشابيل) ورشة فنية تابعة للقصر. وكانت تضم شبان الاستقراطيين مهمتها التدريب على كتابة المخطوطات وتصوير المنمنمات وصناعة التحف، وكان المثل الأعلى للتعليم في مدرسة القصر هو اكتشاف أسرار الفن الروماني، واتباعه تحقيقا لأهداف شارلمان في احياء الامبراطورية.

وهكذا حل الأسلوب الوقور محل الأسلوب الزخرفي، ولكن هذا لا يعني عدم وجود أساليب أخرى مختلفة عن مدرسة اكس لاشابيل التي خضعت لتأثيرات سكسونية، ومدارس الرهبان التي اتبعت أسلوبا تخطيطيا بسيطا.

ومن المؤكد أن عددا ضخما من المدارس الفنية كانت موجودةً في العصور الوسطى، وكانت المدارس لا تقبل سوى الموهوبين والبارعين، لذلك فإن أكثر المنمنمات الهامة، كانت تصدر من هذه المدارس، بأسلوب فني جيد، ولكنها تحمل سمات موحدة بعيدة عن الحرية الابداعية.

ثم انتقلت هذه المدارس بعد عهد شارلمان الى الأديرة التي ازداد ثراؤها ونشاطها ونفوذها. ولقد تعددت أساليب التصوير والنحت تبعا لتعدد المراكز الفنية في الاديرة. ولكنها جميعا كانت تستوحي الفن من روما أو من فنون الرهبان

الايرلنديين والانغلوسكسونيين. ولكن نظام الاكتفاء الذاتي الذي كان يفرضه كل دير على نفسه، دفعه الى تنظيم تعليم الفن والتدريب على الصناعات الفنية. وقد أسهم في الأعمال الفنية ارهبان أنفسهم ورجال الطبقة العليا، وفق نظام منهجي قائم على التخصص وتوزيع العمل، فهناك المصورون أو المنمنمون ثم يأتي الخطاطون والمساعدون، ثم رسامو الحرف الأولى.

٤ـ أجناس الفن التشكيلي

كان المشغل يعلم النحت والتصوير الجداري والعمارة وجميع الصناعات الفنية، كالبرونز والخزف وتجليد الكتب، وفي **سان ريكيه**، أسواق كاملة لدراسة الفن والصناعات، وكانت محترفات الأديرة تقوم بأبحاث تقنية تحتفظ بأسرارها، كانتاج الزجاج وحرق الأصباغ الزجاجية لطلاء النوافذ، ومزج ألوان الزيت.

وكانت مهمة بعض الأديرة تخريج أكبر عدد ممكن من الصناع والفنانين من مدارسها، وذلك لتزويد الأديرة الأخرى، وبلغ دير **سولينياك** شهرة تعليمية عالية في زمانة.

وعند ظهور المدن الغوطية، كان بناء الكاتدرائية من أهم مظاهر قوة هذه المدينة وسلطانها. ولأن بناء الكاتدرائية كان يتطلب مهارات متنوعة، تألف ما يسمى بالتجمع الفني الذي يضع شروطا ونظاما للحرفيين والفنانين، ومراتبهم واختصاصاتهم وواجبهم.

والى جانب هذه التجمعات كانت هناك طوائف حرفية تجمع عددا من الفنانين والمحترفين على مستوى واحد من الكفاية والحرية، أما في التجمع فكانوا يخضعون جميعا للمخططات التي تفرضها سلطات الكنيسة.

وبالاضافة الى هذه التجمعات ظهر فنانون مستقلون أدوا دورا هاما في تعزيز حرية الابداع الفني، ومهدوا لظهور شخصية الفنان الحديث.

كما أن هذه الأنظمة فسحت في المجال لاستقلال النحات والمصور عن المعمار، فلقد ظهرت التماثيل المستقلة عن العمارة، كما حلت اللوحات التصويرية مكان التصوير الجداري، وكانت هذه الأعمال تنفذ في محترفات العمارة باشراف فنانين يدربون بدورهم صناعا ومبتدئين وفق أساليب خاصة بكل منهم.

وهكذا نشأت نزعة التقليد ومحاكاة الطبيعة التي توضحت على يد الأخوين فان ايك، كما ظهرت الفنون الحفرية التي ساعدت على استنساخ الصور بواسطة راسم خشبي أو معدني، مما أتاح ظهور طرق جديدة لتعليم الفن أخذت تعتمد أكثر فأكثر على الابتكار التقني.

٥ـ تعليم الفن في عصر النهضة

مع ظهور عصر النهضة في القرن الخامس عشر، وزيادة الازدهار الاقتصادي في ايطاليا تفشىَ البذخ وحب الاقتناء، وتهافت الناس من طبقة الحكام، أو من الطبقة الوسطى لاقتناء الأعمال الفنية، وكان يهمها منها مطابقتها للواقع. ومن هنا كانت المحاكاة من أولى الدروس التي فرضها رجال عصر النهضة، منذ عهد جيوتو في فلورنسا. واندفع الناس والموسرون نحو اقتناء الأعمال الفنية، مما حول كثيرا من الصياغ والبنائين الى مصورين ونحاتين، وأدى ذلك الى ظهور مفاجىء لعدد من كبار الفنانين من أمثال بِرونللسكي ودوناتيللو وفيروكيو وغيرلانדايو. الذين كانوا عمال صياغة في ورشات صناعية فنية.

ولقد اتبع المعلم أو رئيس المحترف في تعليم مساعديه الفنون التشكيلية، نفس المبادىء الحرفية في بداية الأمر.

ولكن ما أن نبغ بعضهم وذاع صيته حتى اختص بمحترف، وكان له طلابه وطريقته في التعليم وكان له أسلوبه في الفن وأسراره في التقنية، وهكذا كان طلاب سكوار تشوني في بادوفا يتبعون نهجا مختلفا عن طلاب غير لاندايو (معلم ميكل

انجلو) أو طلاب فيروكيو معلم ليوناردو،أو طلاب تيموتيوفيتي (حيث درس رفائيلو) في فلورنسا.

ويلتحق الطالب في هذه المدارس أو المناحت، مقابل أجر يدفعه، ويزداد هذا الأجر تبعا لشهرة الفنان. تماما كما يحدث اليوم في الاكاديميات الخاصة في باريس (اكاديمية اندره لوت ـ أو أكاديمية جوليان).

ومن المؤكد أن وسائل التعليم كانت مختلفة، ذلك أن على الطالب أن يتعلم أولا كيف يصنع الألوان (كيف يسحقها ويمزجها بماح البيض أو بمواد غرائية الخ) وكيف يصنع الفراشي، ويختار أنواع الريش المناسب، ذلك أن ماسورة اللون الجاهز التي نستعملها اليوم، والتي تصدرها مؤسسات صناعية كثيرة، لم تكن موجودة، بل كان على الفنان أن يتعلم الطرق المناسبة لاعداد هذه الألوان، وكثيرا ما يختص كل فنان بتحصيل طريقة خاصة في تكوين الألوان، فينجح أو يفشل، كما تم بالنسبة الى ليوناردو، فلقد تلاشت الألوان التي صور بها قاعة الشورى الكبرى في فلورنسا لفساد الزيت المستعمل.

وعلى هذا فقد كانت عملية تحضير اللوحة والألوان، من الأمور التعليمية التقنية الهامة، وكثيرا ما كان يقضي الطلاب وقتا طويلا، حتى يتمكنوا من التعرف على أسرار تركيب الألوان. ثم يقوم المتدرب بوضع الطبقة الأولى ثم يتعلم كيف ينقل التكوينات التي يقوم بتصميمها المعلم عادة، ولقد نصح ليوناردو باللجوء الى طريقة المربعات لتكبير هذه التكوينات، ثم ينتقل المتدرب الى تنفيذ الأجزاء الرئيسية، وعندما يتمرس في العمل الفني، يحق له أن يعالج التفاصيل. أما دور المعلم هنا فهو مباشر اذ أن الأعمال التي ينفذها الطلاب هي أعمال تجارية معدة للبيع، وعلى المعلم أن يقوم باصلاح الأخطاء فيها بريشته، ولعله يضع توقيعه عليها في النهاية.

ويمر المتدرب بمراحل، مرحلة المبتدىء وفيها يتمرن على تحضير الأمور التقنية من ألوان وريش وتحضير لوحات. ثم يصبح مساعدا ينفذ ما يطلبه المعلم، ثم تلميذا مرشحا للاستاذية، وبعض المساعدين يحترفون المهنة احترافا، فيستمرون في عملهم

مساعدين بدون أن يستقلوا في انتاجهم، ويكتفون بالأجور التي يتقاضونها من معلمهم، أما التلاميذ فلا يتقاضون أجورا عادة. وهناك قصص عن تفوق التلاميذ على معلميهم واضطرار هؤلاء الى ترك المهنة.

ويبلغ عدد التلاميذ والمساعدين حداً عاليا في بعض المركز، ولكن المساعدين هم عادة من أقرباء المعلم، فيؤلفون ورشات عائلية كورشة بولايولا وورشة دولاروبيا، ومن التلاميذ البارعين من يحل محل المعلم بعد موته.

ولم تكن هذه المحترفات الفردية لتختص فقط بانتاج أعمال التصوير والنحت، بل كانت الفنون التطبيقية الأخرى من أبرز ما تنتجه، وهكذا استمر فيروكيو بانتاج الخزف الى جانب النحت، وكان بوتيشللي يقوم بصناعة الحفر على الخشب، فلم يكن من فرق بين الفنون التشكيلية والتطبيقية حتى ذلك الوقت، ولكن عندما زادت أجور الأعمال الفنية على أجور الأعمال الصناعية، ظهر الاختصاص، ونفر الفنانون من ممارسة الصناعات الحرفية، بعد أن ارتفع تقدير الناس للفن وأصبح للفنانين منزلة هامة.

وقد أدى تحرر الفن من الصنعة الحرفية، الى تحرره من النقل عن أعمال السلف والانتقال الى محاكاة الطبيعة، وكان رائد هذا التحول ليوناردو.

وأدى هذا الى تغيير في أسلوب التعليم. وقد قام هذا الأسلوب على مبادىء علمية، كعلم المنظور والتشريح، بالاضافة الى القواعد التقنية الكثيرة التي كان ليوناردو معلمها الأول، وان كان البرتي قد دعا قبله الى احترام الرياضيات.

كما أدى هذا التحول، الى ظهور الطرق الخاصة والأساليب الفردية التي ولدت الاتجاهات النهجة والكارفاجوزية وغيرها.

وسنحاول في هذه المناسبة استعراض الارشادات الفنية التي قدمها العالم الفنان ليوناردو دافنشي مما يشكل مبادىء علم الفن في عصر النهضة والى يومنا هذا.

٦ـ ليوناردو والدروس الأولى في بناء الصورة

يقول فاليري في معرض حديثه عن أفكار ليوناردو «إن دور الفنان هو اعادة انشاء القيم الحسية والقدرات الحركية للأشياء عن طريق أعمال واعية». وهكذا يرى فاليري، أن ليوناردو يرى الفن نوعا من العلم، وليس هو مجرد تخيل يتجاوز الواقع. ويقول ليوناردو: «ان التصوير قائم على العلم الكامل للأمور العشرة التالية: الظلام، الضوء، البريق، المادة واللون، الشكل والوضع، البعد والقرب، الحركة والراحة» وهذه هي عناصر التصوير الأساسية التي كثيرا ما تحدث عنها ليوناردو، وفيما يلي بعض تعاليم ليوناردو التي يوصي بها طلاب الفن.

ـ لكي نستطيع رسم شكل انساني اجعل مستوى عيني نموذجك (الموديل) في مستوى عينيك، ذلك لأن الناس، وأنت منهم، ألفوا رؤية بعضهم في هذا المستوى.

ـ يجب على الفنان أن يقسم كل جسم الى ثلاثة أقسام، كتلة، وشكل، ولون، وتتغير حجوم هذه الأجسام بتغير بعد هذا الجسم عن العين.

ـ يجب أن يبقى (المنظور) الناظم للتصوير.

ـ يزداد انعكاس النور على الأجسام بازدياد صقل هذه الأجسام، ومع ذلك فيجب أن نميز أيضا بين النور الطبيعي والنور المصطنع.

ـ على المبتدئين أن يدرسوا أولا علم المنظور، ثم قوانين النسبة لجميع الأشياء، وعليهم بعد ذلك أن يعملوا تحت اشراف معلم يعتادون معه على رسم الأطراف، ثم ينتقلون الى الرسم عن الطبيعة. وأخيرا عليهم أن يدرسوا آثار الفنانين لكي يألفوا طريقتهم وتقنيتهم.

على المدرّس تنبيه طالب الفن أن يلاحظ عند تصوير الأشخاص، كيف يبدو المسنون غالبا في حالة متعبة وبحركة بطيئة، أطرافهم السفلى مثنية عند الركب وأقدامهم متوازية ومتباعدة الواحدة عن الأخرى، وظهورهم منحنية ورؤوسهم مائلة والأيدي متهدلة والأصابع مرتفعة. أما النساء فيجب تمثيلهن بأوضاع خفرة،

الأطراف السفلى متلاحمة والأيدي معقودة، والرأس مائل الى أحد الجانبين، أما الأطفال فالأفضل تمثلهم في حالة الجلوس مع بعض الخجل والحركة العابثة. وعند تصوير القماش، يجب ملاحظة المادة المصنوع منها، جوخ، حرير، قطن، كما يجب ملاحظة نعومة القماش ورقته.

تعليمات وقواعد أولى

في مجال المنظور يجب ملاحظة ثلاثة أنواع منه:

١- المنظور الخطي: الذي يسعى الى تصغير الأشياء بحسب بعدها عن العين

٢- المنظور اللوني: الذي يؤدي الى تغيير درجة اللون بحسب بعد الشيء

٣- المنظور التصغيري: للأشياء المتطاولة في العمق.

- اذا أردت أن تصور مشهداً ليلياً، لابد أن تعتني بتصوير شعلة نارية، فالأشياء القريبة من هذه الشعلة، تحتفظ بألوانها ثم تضيع هذه الألوان ضاربة الى الحمرة.

- عند تصويرك عضلات الأطراف البشرية، إحرص على إبراز انتفاخ العضلة الفاعلة وعلى إهمال العضلة العاطلة عن العمل.

- الوجوه البعيدة في التصوير يجب أن تبدو قاتمة.

- لابد من دراسة وظائف جميع الأجهزة الداخلية للانسان، الجهاز العضلي والهيكل العظمي والأعصاب... وذلك في جميع الحالات الحركية والانفعالية.

- عليك أن تختار دائما الوجوه الجميلة في تصويرك، ومهما تكن لديك القدرة في تجميل القبيح فان الموضوع سواء أكان جميلا أو قبيحا، فهو يفرض نفسه عليك من حيث لا تدري.

- من الخير للفنان أن يعيش لحظات تأمله وعمله منفردا، لأنه بذلك فقط يعطي كل ما بنفسه.

ـ اياك والنزق في عملك الفني، الفن عمل عبقري يحتاج الى صبر واناة.

ـ لكي تستطيع الحكم على نجاح عملك، حاول أن تنقطع عن متابعة لوحتك من وقت لآخر، ثم فاجىء نفسك بالنظر اليها، ستكتشف أخطاءك ببساطة.

ـ يتحقق الضياء في اللوحة على الشكل التالي: اسقط نورا مخففا على منطقة في الموضوع. ثم اجعل الألوان أكثر ضياء في المناطق الواضحة ثم أشد ضياء في المناطق اللامعة. كذلك املىء منطقة الظل بلون قاتم مخفف، ثم أضيف ألوانا أشد قتاما في مناطق الظلام، وأخيرا كحّل مناطق القتام المطلق بلون أسود، وحاول في جميع الحالات أن تبين الفروق بين الدرجات.

ـ أثناء الرسم بالقلم، عليك، أن تسير خطك مع التفاصيل المقابلة في الشكل دون أن تحاول الرجوع اليها.

ـ لاحظ دائما أن الأجسام الأكثر قربا من الضوء، تلقي ظلا أوسع.

ـ يجب أن تكون نقطة النظر في اللوحة، على مستوى عين انسان متوسط الطول.

ـ الوجوه الصغيرة في اللوحة، أي البعيدة، يجب ألا يكتمل فيها التصوير، وذلك لأنه يفصلنا عنها طبقات متعددة من الهواء، مما يخفف من وضوحها.

ـ على المصور أن يسعى الى جعل نور الخلفية Fond في اللوحة معاكساً للموضوع، بمعنى أن القسم النير في الموضوع يجب أن يتوضح على خلفية مظلمة، وبالعكس القسم المظلم بتوضيح على خلفية نيرة، إن هذه القاعدة تفيد في تجسيم الموضوع.

ـ على المبتدىء في الرسم أن يسعى أولا الى النقل عن أعمال غيره، ولكن بمسؤولية الرسام الذي ينقل عن الطبيعة، ثم عليه أن يرسم قطعة نحت بارز، ثم يرسم موضوعا جميلا، بهذا يستطيع النجاح.

ـ عندما تصور عن الطبيعة حاول أن يكون سقوط النور من الشمال، وذلك لكي لا يتغير بسرعة، أما وضع الضوء الصنعي فيجب أن يؤدي الى جعل ظل الشيء معادلا في حجمه الى الشيء نفسه فلا يكون عموديا فيختفي الظل، ولا يكون شديد الميل فيتضاعف الظل.

ـ في منطقة النور، اختر دائما أكثر الألوان رونقا، فهذا مجال اظهارها دون منطقة الظل.

ـ عند التصوير عن الطبيعة عليك أن تلاحظ، الأبعاد ودرجات كثافة الظل والنور ومساحتها في كل عضلة.

ـ لكي تصور الهواء، اسع الى تصوير ضغط الريح على أوراق وأغصان الشجر، كذلك الأمر بالنسبة للغيوم.

ـ إن اللذين يمارسون التصوير دون دراسة علم التصوير هم كالبحّار الذي يسافر بدون موجه وبوصلة، ولذلك لا يدري الى أين سيصل.

ـ إن ممارسة التصوير يجب أن تقوم على معرفة قوية للنظريات، كالمنظور الذي يعتبر المدخل والموجه.

ـ لكي تحكم على عمل فني، لاحظ أولا الدقة في تجسيد الأشكال والوجوه، ثم تأكد من أن الوجوه تؤدي دورها المقصود سي اللوحة، وأخيرا تأكد ما إذا كانت أوضاع الأشخاص في اللوحة متفقة مع التخطيط الذي وصلته.

ـ مهمة الفنان أن يصارع الطبيعة وأن يتسابق معها.

ـ انصح باستعمال المرآة لمقارنة عملك بالموضوع الذي تصوره. وذلك بأن تعكس هذا الموضوع على المرآة، ثم تقارن بين ما تراه في المرآة وبين لوحتك. إن ميزة هذه المقارنة تكمن في أن المرآة وهي ذات سطح منبسط تعكس صورة مشابهة لتلك الموجودة في اللوحة، باعتبار أن اللوحة أيضا ذات سطح منبسط، وأن الحجم

فيها مفتعل وأن الموضوع في اللوحة المرآة يخرج من نطاق حيزه الفراغي الأصلي ويدخل في نطاق السطح.

ـ لكي تتمكن من اتقان تصوير المناظر الطبيعية، استعن بقطعة من الزجاج تتناسب أبعادها مع أبعاد الورقة أو القماش الذي تنوي التصوير عليه وثبت هذه القطعة بين نظرك والمشهد، ثم سدد المسافة بينك وبين هذه القطعة ساعيا الى اختيار أفضل الحدود للمشهد، ثم خطط هذا المنظر على الزجاج بريشة ملونة وأخيرا انقل ما رسمته على الزجاج الى الورقة وابدأ عملية التلوين والتبعيد.

ـ ولكي تمرن نفسك على تصوير جسم بشري. اجعل بين عينيك وبين الجسم اطارا من الخشب مقسماً الى مربعات بواسطة خيطان رفيعة. وقسّم ورقتك الى مربعات مماثلة ثم ضع كتلة من الشمع على الخيط الثالث من الأعلى وحكم هذه الكتلة بحيث تقع دائما على حنجرة الجسم البشري، ثم صور ما تراه من خلال هذه المربعات على الورق، كل مربع على حده.

ـ اللون الأبيض ليس لونا ولكنه قابل لامتصاص كل الألوان، ونحن نرى لون الماء النقي أزرقاً لأنه يمتص لون الهواء الضارب الى الزرقة، أما اللون المتجه نحو نور الشمس فانه يحافظ على نقاوة بياضه.

ـ الألوان جميعها تتأثر بمحيطها فهي تمتص قسما من اللون المنعكس عليها وتحتفظ به. فلو كان هناك تفاحة صفراء على منضدة ذات غطاء أزرق، فان التفاحة ستعكس في بعض أجزائها لون الغطاء الذي يندمج مع لون التفاحة لكي يصبح أخضرا قليلا

ـ ان الألوان تبدو أكثر وضوحا اذا وضعت مع اضدادها، فاللون الأبيض يبدو أكثر ضياء مع اللون الأسود وكذلك الوردة الحمراء على خلفية خضراء.

هذه بعض النصائح الفنية التي قدمها ليوناردو دافنشي منذ أربعمائة عام والتي لم تزل سارية حتى يومنا هذا بالرغم من تعدد الاتجاهات والمدارس الفنية.

الفصل التاسع

الصورة كحامل لقضايا القارىء
وخطاب الالتزام الفني

١ـ بين الالتزام والتحرر
٢ـ تكرار المألوف وابداع الطرائف
٣ـ حقوق الجمهور المتذوق

الصورة كحامل لقضايا القارىء وخطاب الالتزام الفني

١ـ بين الالتزام والتحرر

ليست حرية الفنان في اطلاق رغباته التعبيرية، بقدر ما هي في التزامه الصميمي لتجربته العميقة التي يعيشها، وانما يختلف الفنان عن الانسان العادي، من حيث هو كيان بشري مرهف تنعكس فيه الأحاسيس الدقيقة والعواطف الراقية، وتختمر فيه المسؤوليات البعيدة، هذه المسؤوليات التي تعمل على رفع الانسان من مستوى الحاجات الرخيصة الى مستوى الحاجات السامية.فالتزام الفنان بهذا المعنى هو من أخطر مسؤوليات الفنان الأصيل، وهو يختلف عن الإلزام ويتعارض معه، فالالتزام دافع داخلي للانسجام مع الأفكار والقضايا العامة، وليس فيه أي معنى من معاني القسر والإجبار. وانما تجلو الحرية عن وجهها فيه ،عند معاناة التجربة الجديرة، وعند التعبير عنها. وما بينهما يبقى التزام الصق والتزام الحدس الفني والتزام الابداع.

على أن فكرة الالتزام هذه ذات مفهوم خاص يقتضي جلاؤه. فالفنان الذي توطد على سبر أسرار الحياة وعلى اقتناص مظاهر الجمال، يستطيع بالتزامه الفني، أن يعبر عن جوهر الحقيقة التي يسعى اليها الواقعيون عبثا. وعندما يرغب الواقعيون في الحصول على نتائج مباشرة لجهودهم، فإنهم يعتمدون بذلك على الهيجان الموقت

الذي يحدثه عادة الأثر الفني. ولكن الابداعيين يدّعون محاولة الكشف عن حقائق جديدة لم تكن بعلم الآخرين، ولذلك فهم لا يحفلون كثيرا بالنتائج المباشرة التي تأتي عقب العمل الفني، كما لا يؤمنون بالمنفعة التي يجرها هذا العمل، بل ينتهي دورهم عند حد الكشف وعند حدود تقديم مكتشفهم التصويري كيفما رأوه وحيثما أرادوه. والغلاة منهم يرون أنه ليست وظيفة الفن الوعظ والارشاد وتصوير الحوادث العارضة. بل يرى كروتشه، إن الفن يقصد ذاته في ذاته، ولا يخضع لأي القيم الأخلاقية أو الاجتماعية السائدة.

أما سارتر فيرى أن الفن يختلف عن الأدب، فالأدب إنما هو عمل، والعمل يقتضي أن يلتزم بفكرة ويسعى الى هدف، أما الشعر ويقصد به الفن بشكل عام، فإنه ابداع، والابداع لا يتصل الا بالشعور الخاص والخيال الطليق.

ولا تعني هذه الآراء التي تبدو متطرفة أن الفن يسير بغير هدى وإلى غير هدف، بل إن عملية التعبير عن أحاسيس الفنان الكاشفة هي نفسها الهدف والغاية. ولذلك فهم يعرّفون الفن على لسان كروتشه نفسه، أنه (رؤية حدسية فاعلة) وليس هو براعة أو قدرة أو ممارسة، فهذه مقومات العمل الاختصاصي، ولكن الفنان الذي يتمتع بذلك الاحساس المرهف تتفتح لديه وسائل التعبير البعيدة عن القواعد الرصينة والأصول المدرسية، وعندها فقط يصبح أكثر انسجاما مع وظيفة الفن وأعمق أصالة، من أي فنان يتقيد بموضوع معين وبوسائل تقليدية ثابتة. ومن المؤكد أن (فان غوغ وروسووشاغال) لم يكن بامكانهم تنفيذ عمل فني وفق القواعد الكلاسيكية ولكنهم استطاعوا أن ينفذوا أعمالا خالدة لأنها مستوحاة من أحاسيس حرة وتجارب صادقة.

ولئن تجمد الذوق الفني لدى البعض عند حد رفض كل تطور وتجديد، فإن هناك من المتذوقين والمفكرين الذين هم على مستوى الحكم السليم، من يستطيع أن يقرر أهمية الحرية في عمل الفنان، ويستطيع أن يقدر أهمية الابداع في أداء رسالة الفن. فعندما حاول الرومانتيون والطبيعيون التحرر بطرائقهم وابداعتهم، لم يكن

الجمهور الذي وقف دونهم، بل هم بعض المسيطرين على مقاليد الفن الذين ثاروا لدوافع وأسباب خاصة بهم، وعندما زال تأثير هؤلاء، كان موكب الابداعيين يلقى ترحاب الألوف من المعجبين. وبقيت أقلام الكتاب والنقاد والصحفيين تتناول موضوع ظهور الفن الحديث، هذا الموضوع الذي مازال مثار الجدل حتى اليوم.

٢ـ تكرار المألوف وابداع الطرائف

مازال الناس ينتظرون جديداً في الفن، كما هم ينتظرون جديداً في العلم والفكر. ويعترف دولاكروا بأن الابداع تجاوز للقيم الثابتة الراكدة في الاحساس العام. ولكنه ينكر أنه تجاوز للذوق السليم. ويشرح شارل لالو ذلك مطولا وينتهي الى تعريف الفن «بالفعل الابداعي» فعندما لا يكون العمل الفني ابداعيا، فانه ينظر اليه كعمل شبه فني، أما الفن القائم على العلم كما يريده أفلاطون فليس فنا في الواقع، فالرسم مثلا هو أبعد الفنون عن تمثيل الحقيقة، إذ أنه يعتمد على الايهام بالألوان والأضواء للتعبير، مما يجعله مخالفا لأبسط قواعد العلم التي تعتمد على اليقين والحقيقة. وعندما حاول زولا تبرير نظريته في محاكاة الطبيعة والواقع في قصصه العديدة، وقع في موضوعية علمية تبتعد الى حد كبير عن معنى الفن. وعندما كان يتهم مونيه صديقه من أنه حطم جميع القواعد الأساسية لمفهوم الفن، كان في الواقع يحمل هو نفسه المعول لكي يحطم قيود الفن في انتاجه. أما كوربيه فقد كان يرى على النقيض أن الابداع واكتشاف الجمال هو من صميم الواقع الطبيعي.

على أن قمة نجاح العمل الفني هي في الدهشة والاعجاب الذي يأخذ بلبّ الجمهور، فعندما كان الجمهور يمجد أعمال فيدياس وميكل انجلو، ودافيد، كان هناك سببان لذلك بنظر الابداعيين. الأول: قيمة الموضوع في الحياة العامة، والثاني: براعة التعبير والنقل عن الطبيعة التي مازالت غامضة في ذلك الوقت، ولم يكن للفن الواقعي رسالة واضحة. وعندما أصبح الجمهور ينتظر قيما جديدة، ويتطلع الى

ماوراء ما يحيطه من حقائق ومرئيات، أصبحت رسالة العمل الفني، في مدى ابرازه للجديد في وجود الانسان. وفي الوقت الذي كان كورو يقول (بأننا لا نستطيع أن نعطي أجمل مما تعطيه الطبيعة) أجابه دولا كروا (بأن الطبيعة أشبه بالمعجم نستطيع أن نلتقط منه المعاني، وليست هي كتابا تنقل عنه الأفكار، إنها مواد للبناء وليست بناءً).

إن الطبيعة ليست الا صورة اتفق الناس على بعض ما فيها أنه جميل، وعلى بعض ما فيها أنه قبيح، ولذلك فان الفنان عندما يبحث عن اليقين في الجمال فلن يجده في الشكل الجزئي. بل يجده في مفهوم الجمال القائم في ذهنه.

وهكذا كان الابداع ضرورة للكشف على أسرار النفس وللتعبير عن الفرح المجرد والخير المطلق، للتعبير عن الأفكار العميقة التي يحتار اللفظ أمامها، وتعجز الكلمة عن إعطاء مدلولها بصدق ودقة. وهكذا ظهر المبدعون على أنهم حملة الرسالة للتعبير عما عجز عنه الواقع والنظام على تحقيقه. وقالوا إن الفن ليس مجرد وسيلة كباقي الوسائل، بل هو غاية في ذاته، لأنه في نظرهم رمز من رموز الحضارة، يلخص المرحلة التي يعيشها الانسان، فهو اذا كان طريقا حرا، فلكي يترك الانسان الفنان أمام مسؤولية عمله الخاص به، أمام ومسؤولية اختياره كما يقول سارتر، وهو بهذا متروك أمام شيئه الخاص، أما ابتكاره وابداعه وعندما يكون عمله اجترارا وتكرارا، فإن رائحة وجوده الأسيان ستثير غثيان العصر، ان جاز التعبير. ولهذا فإن هناك ما هو أسوأ من تهمة المرض النفسي التي يوجهها الواقعيون، وهي تهمة الانغلاق التي يتهم بها الابداعيون أصحاب الاتجاهات الثابتة، وهم الواقعيون الذين يعتقدون أن رسالة الفنان لايسعها الا الواقع المرئي. ولذلك فهم مغلقون على أنفسهم ضمن حدود المفاهيم المألوفة، ويخشون تجاوز حدود المفاهيم المألوفة لأنهم يبحثون عن النتائج السليمة النافعة. ويدعون بأنهم يقومون بوظيفة أساسية عدا الوظيفة الجماعية، وهي وظيفة أخلاقية تسعى لتربية الذوق السليم ونشر الفضيلة

ورفع مستوى الثقافة، إلا أنهم في الواقع إنما يثبتون بذلك واقعا معاشا، ثم يقولون بأنهم هادفون.

ومنذ بداية فن الرسم الى اليوم، والواقعيون يصورون الجسم الانساني والطبيعة والأشياء وهي تحمل نفس الشكل وتقدم نفس المدلول. فهل يعني هذا أن رسالة الفن تنتهي عند عرض المشكلات اليومية وتكرار المواعظ القديمة، أم أنها لم تستطع التطور؟ وهل يعني أن الفكر والجمال تابعان للأصول التي عرفها الانسان منذ الأزل، أم أنهما انعكاس لتطور الانسان وفرحه؟.

لقد سار الفن خطوة خطوة مع تاريخ الحضارة، فعندما كان الانسان أسير المفاهيم الراهنة والحاجات المعاشية الأولية، كان الفن وسيلة التعبير عن هذه الحاجات، وعندما أراد الخروج عن نطاق الحياة الكفاف، انطلق يبحث عن اللذة في الفن وعن الفرحة الخالصة: وعندما ارتكزت الحضارة أخيرا على الكشف والاختراع، أصبحت رسالة الفن أبعد من تنظيم علاقات الانسان وسلوكه، الى تنظيم وجوده الداخلي والفكري. ولا يرى الابداعيون أنهم خالقوا قواعد الأخلاق الأصيلة في الضمير البشري، فالأخلاق مجموعة من القواعد السلوكية التي يرتكز عليها نظام ما. بينما الفن أحاسيس وانفعالات يرتكز عليها الابداع. والقانون هنا يكمن في صدق الشعور والتعبير عنه، وليس في دقة الاتباع والانصياع. فعندما يرغب الواقعيون أن يجعلوا من الواقع والنظام هدفا أساسيا، فإنهم يخضعون بذلك الى نسب ومقاييس ثابتة،ويصبح الجمال خاضعا لعلم الجمال. ويضمحل الفن ليحل محله علم الأخلاق.

وما يأخذه عليهم خصومهم من محاولة تعديل الواقع لا يعد تنكرا لرسالة الفن، وإنما يرجع الى أسباب عديدة تدخل في صميم مسؤولية الفن، وأهم هذه الأسباب:

١ـ ادخال الوسائل التعبيرية والتقنية المبتكرة التي تنسجم مع العصر.

٢ـ محاولة التعبير عن الانطباع الشخصي لدى الفنان.

٣ـ محاولة إبراز أفكار معينة من خلال الموضوع.

٤ـ اثبات شخصية الفن أمام تقدم الآلة في نقل تصوير الواقع.

٥ـ محاولة استنباط مظاهر جمالية جديدة خارجة عن المظاهر المألوفة والممثلة بالمظاهر الطبيعية.

٣ـ حقوق الجمهور المتذوق

يعتقد الابداعيون أنهم إنما يبتعدون عن الواقع لكي يحصلوا على الحرية الكافية للتعبير عن أهدافهم وآرائهم وأفكارهم. وليس تعديل الواقع في نظرهم تشويها للذوق السليم، فعناصر الجمال في الانتاج الابداعي تبدو أكثر وضوحا، حتى أن بعض النقاد رأى أن موندريان قد استنفد نفسه بالتعمق في دراسة اللون، ولكن موندريان يرى أن تقديم الجمال مجردا وجافا، خير من ترطيب العمل الفني برمز واقعي بصرف النظر عن الاهتمام بالقيم المبتغاة الى الاهتمام بمجرد الشكل، ويرى بوللوك، أن كل ما قدمه من لوحات واقعية لا يعدل لوحة واحدة من لوحاته الأخيرة، تكمن فيها جميع العناصر التجريدية للخير، يستقل فيها الخط واللون عن الواجبات المبتذلة التي فرضها الواقع دائما، لكي يقوم بواجب الترجمة العميقة لمشاكل الانسان المعاصر.

ويدافع بوللوك عن انتاجه الفني بقوله: أن الجمهور لم يعرض عن الانتاج الجديد، بدليل أن الفن الحديث وخاصة التجريدي قد طغى حتى في صناعة النسيج والسيراميك، وحتى في هندسة الأبنية وتصميم السيارات والأثاث، بل إن الجمهور أحجم عن الرسوم والتصاميم الواقعية في الفنون التطبيقية، ولقد انتشر الفن الحديث في جميع أنحاء العالم بنفس القوة وأخذ مكانه بسرعة هائلة مما يزيل الوهم بأن هناك إعراضا من الجمهور.

أما عن صعوبة فهم الانتاج الحديث وعن مجانيته، فليس الفهم وسيلة الفن لتقديره وقبوله بل هو التذوق الفني. وليس الواقع لغة التفاهم بل هو الجمال. فحيث استطاع الفنان أن يعرض رموز الجمال التي استوحاها عن طريق خياله أو فكره أو حواسه، واستجاب عند التعبير عنها مع الذوق العام، كان ذلك مسّوغاً لتقدير فنه والإعجاب به. أما ما يقال من أن وظيفة الفن هي في إيهام الجمهور بتمثل الواقع، فإن هذا يجعل الفن وسيلة لخدمة الواقع، وليس وسيلة لخدمة الحق والجمال.

على أن الابداعيين وهم يدافعون عن الحرية في العمل الفني، إنما يحاربون في جبهتين معا، جبهة الواقعية، وجبهة الوظيفية، إذ أن الوظيفيين حتى الآن يعتقدون كما سبق وذُكر، أنه بالواقع فقط نستطيع أن نخدم الرسالة الأُخلاقية والفكرية والفنية.

ولكن بيكاسو استطاع أن يكون في وقت واحد منسجما مع حريته ومع أهدافه الانسانية،فرغم تطرفه الابداعي، قدم الغارنيكا التي التزم فيها الدعوة الصارخة لاحلال السلام والتعبير عن ويلات الحرب. بشكل فاجع رهيب، مستفيدا من فجاجة الأسلوب وغرابته، متخطيا جميع المبادىء الواقعية والتقليدية، أما جورج روو فقد بشر بمسيح جديد وبمحبة جديدة، رغم أنه لم يستطع أن ينقل ذلك بالصور الجميلة، بل على العكس استعمل ألوانا فيها تقشف الحياة الصوفية الكهنوتية وفيها خشونة التعبير وبدائيته، ولكنها تحمل كل معاني البراءة والطهارة.

أما فان غوغ فلنترك حياته التي عاشها على أروع ما يعيشه المتبتلون، لنترك تاريخ جهاده في مفاحم بوريناج معبرا عنه بقوله إلى أخيه: «أحاول أن استعيض عن تبشير الناس ودعوتهم الى الصبر. بأن أحيا حياتهم وأتعلم كيف يكون الصبر». ولنذكر فقط طريقته في التعبير عن شقاء الانسانية، لنذكر القيم السامية ولنذكر المعاني النبيلة في السروة العالية، وفي الشمس المشرقة، بل وفي الطريق الممتد عبر حقول القمح الى الهدف البعيد الذي سعى اليه كالساعي وراء السراب، وقد استنفد تجاربه كلها، يد على قلبه الرحيم، ويد على ريشته المتوترة. الى أن اخترم

حياته بطلقة صغيرة وهو يقول: «وداعا أيها الشقاء». ومازال صدى وداعه يدوي وراء كل لوحة، ومازال توقيع اسمه باللون الأحمر علامة سرمدية لكفاح «سيزيف» ضد ظلم الحياة.

هذا ما قدمه الابداعيون، وقليل منهم من لم يلتزم هدفا، ان لم يكن اخلاقيا فهو أبعد من الأخلاق، وان لم يكن انسانيا فهو فوق الانسانية، وان لم يكن قوميا فهو معنى الهدف القومي وجوهره. أما أولئك الواقعيون الذي يسلحون بالرسالة والشعارات فانهم يتمسكون بالقيم الثابتة، ويدعون لها، ولكن الأهداف لم تكن يوما مفاهيم قبلية، بل هي مشاريع تحتاج الى البذل والاختراع، والحضارة انما تقوم على الجديد والطريف ولا تقوم على تكرار القديم العتيق. ولذلك فان الواقعيين عندما يبررون سلوكهم بوظيفة الفن،وعندما يتهمون الابداعية أنها تنكرت للرسالة، انما هم يخادعون ويزيفون الحقيقة وسوف يذكر التاريخ أن الحركات الفنية لم تكن الا مظهرا صادقا من واقع المرحلة التي تمر بها الحضارة الانسانية اليوم.

ولعل سبب الاختلاف بين الواقعيين والابداعيين، أو سبب سوء فهم الابداعية والاعتقاد بالواقعية وسيلة لتحقيق هدف اجتماعي وأخلاقي معين، هو ارتباط الابداعية بالحرية في التقنية والأسلوب، والاخلاص للانفعال الخاص دون التقيد بأشكال وأوامر معينة. ولكن الابداعيين كما سبق، يدافعون ويحاولون التفريق بين الحرية التي يطالبون بها وبين الحياد الذي فهمه الواقعيون من حريتهم. ونحن نفهم أنهم اذ يلحون على الحرية فلكي يكونوا أكثر صدقا وانسجاما مع رسالتهم الانسانية والاجتماعية في الفن.

ونسوق هنا قولا لغارودي «إن الفنان لا يصور الواقع كما هو، مستقلا عنه بعيدا عن مشاركته، لأن مهمته ليست مجرد تقديم تقرير عن نتيجة المعركة. بل انه واحد من المناضلين، له نصيب من المبادرة التاريخية ومن المسؤولية، وهو مطالب كأي انسان آخر، لا بالاكتفاء بتفسير العالم، ولكن بالمشاركة في تغييره».

الفصل العاشر

تقسيم الفنون وأنواع الصور

١ـ تصنيف الفنون الجميلة
٢ـ أنواع الفنون التشكيلية
٣ـ مفردات معجمية فنية



تقسيم الفنون وأنواع الصور

١ـ تصنيف الفنون الجميلة

ان علم الجمال علم حديث لم يمض على ظهوره أكثر من قرنين، ومع ذلك فان الفلاسفة منذ عهد أفلاطون مازالوا يتحدثون في مسائل الفن من ضمن أرائهم الفلسفية، ولقد تحدثوا عن تصنيف الفنون بحسب مفاهيم العصر، ولعل أحدث تقسيم للفنون هو التالي:

تقسيم الفنون الى:

١ـ فنون تشكيلية وتشمل الرسم والتصوير والحفر والنحت والزخرفة.

٢ـ فنون حركية وتشمل الرقص والتمثيل.

٣ـ فنون سمعية وتشمل الغناء والموسيقى.

أما عبارة فنون جميلة، فانها تشمل جميع الفنون الابداعية، ولقد وضعت لتميز هذه الفنون عن الصناعات اليدوية أو ما يسمى بالفنون التطبيقية.

وتعني الفنون الترسيمية (الغرافية) فنون الرسم والاعلان والخط والحفر كما تعني الفنون البلاستيكية (التشكيلية) النحت في اللغات الألمانية والانكليزية. وبالفرنسية تعني النحت والتصوير والحفر.

٢ـ أنواع الفنون التشكيلية

وإذا أردنا أن نتوسع في أنواع الفنون التشكيلية وفي ألوانها ووسائلها فإننا نستطيع تصنيفها بحسب استشقاقاتها اللغوية.

١ـ تعني الفنون التشكيلية، المقدرة على تمثيل الأشياء بأشكال طريفة مبتكرة، وهذا التمثيل الرمزي أو الواقعي يتم بأحد الطرق التالية:

أ ـ نقل الشكل، بتخطيط ملامحه الأساسية وحدوده ونسمي هذا رسما Dessin

ب ـ نقل الشكل بطريقة كي الخشب أو الجلد بخطوط ونسمي هذا وسما Pylographie

جـ ـ نقل الشكل نافرا على طين أو غيره بواسطة ختم منقوش ونسمي ذلك وشما Sigillographie

د ـ نقل الشكل راسخا على الجلد بغرز إبرة وذرنيلج ونسمي ذلك وشما Tatouage

هـ ـ نقل الشكل على قماش مع تلوينه وتحسينه ونسمي هذا وشيا Batik - Bigarrure

و ـ نقل الشكل مزوقا محورا ونسمي ذلك رقشا Ornement

ز ـ بتوزيع الألوان وتنويعها ونسمي هذا البرقشة Bariolage

ح ـ بنقل الشكل لتوضيح الكتابة وتزيين الكتب ونسمي هذا ترقينا Illustration

ط ـ بحفر الشكل على شيء ما ونسمي هذا نقشا Gravure

ى ـ بنقل الشكل مصغرا دقيقا على صفحة من كتاب مخطوط ونسمي هذا نمنمة Miniature

ك ـ بتعديل الأشياء لكي تكون منسجمة مع شكل جمالي نموذجي ونسمي هذا تنميقا Décoration

ل ـ بنقل الأشكال ملونة على ورق أو خشب أو قماش ونسمي هذا تصويرا Peinture

ومن الملاحظ أن اللغة العربية نظرا لتركيبها العضوي الذي يربط الكلمة بحروفها مع المعنى بدقائقه، قد قدمت لنا مصطلحات جاهزة متقاربة تقابل الفروق الدقيقة بينها في اللفظ والأحرف، الفروق الدقيقة بين معانيها ووظائف الكلمة.

فالكلمات: الرسم والوسم والرشم والوشي، تبدو من أسرة واحدة وهي بمعناها تنتسب الى أسرة تمثل أعمالاً ولكن بأساليب مختلفة. كذلك الأمر بالنسبة للترقيش والتبرقش والترقين والتنقيش، فانها كلمات متقاربة لمعان متقاربة اختلفت فيها الطرق التقنية.

٣ـ مفردات معجمية فنية

أمام وحدة الأواصر اللغوية بين مصطلحات الرسم بالعربية، كان لابد من البحث عن مفردات هذه المصطلحات لتثبيتها الى جانب ما يقابلها في اللغة الفرنسية الغنية بمفردات الفن التي تحمل معاني متقاربة، ولكن ألفاظها مختلفة لاختلاف طبيعة اللغة الفرنسية عن اللغة العربية التي تقوم على أساس اشتقاقي منحدرة من الصورة الصوتية الأساسية الصادرة عن الطبيعة.

وفيما يلي ثبت لهذه المصطلحات التي تدور حول طرائق الرسم وتمثيل الأشياء والأشكال:

١ـ الرسم Le Dessin

- رَسَم شيئا بالقلم Dessiner
- الرسم ج رسوم، تمثيل الشيء بالقلم Dessin
- الرسم: الوهم، ضد الحقيقة Illusion
- الرسم ج: الرسوم: الأطلال ٢ـ المخطط Ruines 2- Plan, levée-
- رسم: ترسيما ٢ـ خطط 1- Esquisser 2- Ebaucher
- ترسم: تأمل الشيء أو الرسم أو الوجه، نظر اليه نظرة فاحصة Envisager
- الترسيم (حدود صورة): ١ـ التخطيط ٢ـ المحاكاة بالرسم

1- Delinéation 2- Copiage

ـ ترسيمي: تخطيطي Graphique

الفنون الترسيمية: Les arts graphiques

ـ المرتسم: الظل القائم لأي شكل Projection verticale

ـ أرسم: جعله يترك أثرا Tracer

ـ الرُسيم: التخطيط الأول لرسم ما 1- Esquisse 2- Ebauche

ـ الرسام: الذي يتعاطى الرسم Dessinateur

ـ الراسوم: ج رواسيم: اللوح المنقوش (المعد للطبع أو غيره) Plaque

ـ الروسم: العلامة المرسومة 1- Marque 2- Vignette

ـ الروسم: ج رواسم: الصورة الزنكية المعدة للطبع Cliché

ـ روسم محزز: الروسم المحزز المعد للطبع Rotographe

ـ مرسم: المكان الذي يمارس فيه عمله Atelier

ـ المرسام: القلم ذو الرأس المتغير السيال حبراً Graphium

ـ ترَّسم: حاكي وقلد الرسم والتخطيط Copier

٢ـ الوسم Pyrogravure

ـ وسم: (يسم) كوى الخشب أو الجلد وأثر فيه بسمةٍ أو كَيْ

1- Pyrograver 2- Stigmatiser

ـ وَسَم ١ـ جعل له علامة يعرف بها

٢ـ فرض: طبع الجلد والقماش بالحديد المحمى 1- Cacheter 2- Gaufrer

ـ الوسم: طريقة الكي على الخشب أو الجلد وغيره

1- Pyrogravure 2- Stigmatisation

ـ الميسم: ١ـ الخاتم الحديدي أو الآلة التي يكوى بها ٢ـ الجمال

1- Pyrographe (fer chaud) 2- La beauté

ـ التوسيم: كي الخشب أو الجلد وغيره Pyrograpie

ـ توسم: تخضب، تجمل Se maquiller

ـ المواسيم: الأشياء الموسومة أو اللوحات الفنية الموسومة Pyrogravures

ـ الموسمة: ١ـ مادة الخضاب ٢ـ الصيغة موضوع الرسم ٣ـ شعار

1-Cosmétique 2-Motif 3- Devise

ـ الوسيم: الجميل الوجه ج: وُسَماء Beau de visage

ـ الوِسامة: الحُسن، الجمال Beauté de visage

ـ الوِسام: الحسن، الجميل Le beau

ـ توسّم (الشيء) وبحث عن علامة فيه

1- Pénétrer et distinguer un signe 2- Devisager

ـ الوسام: نوط تكريمي مزين برسم Décoration

٣ـ الرشم Sigillation

الرشم: ١ـ الأثر ٢ـ النقشة 1- Trace 2- Empreinte 3- Vestige

الرشم: ١ـ النقش بخاتم أو روشم ٢ـ أو بقالب بالضغط

1- Sigillation 2- Estampage

أرشم = ارتشم: (الاناء) نقشه بختم Sigiller

الروشم: لوح منقوش يختم به (الطين أو الشمع أو البيدر. الخ..)

1- Sceau = Scel 2- Estampille 3- Matrice

مرشوم: منقوش بالختم Sigillé

علم الرشم: علم أو دراسة النقوش والأختام Sigillographie

الرشمة: الدمغة Gaufrure

الرُشَيْمة: الصورة المطبوعة عن أصل محفور Estampe

المِرشام: منقاش لحفر الأختام والقوالب لصك النقود وغير ذلك Poinçon

٤ـ الوشم Tatouage

الوشم: ج وشوم ووشام

(الرسم والتخطيط) بغرز ابرة بالجلد ثم ذر النيلج فوقها Tatouage

وَشَم: يشيم = وشم يوشم، رسم وخطط بغرز أبرة بالجلد وذر النيلج Tatouer

٥ـ الوشي Batik

وشى = وشى: (الثوب) حسنه بالألوان ونمنمه ورسمه

1- Bigarrer 2- Chamarrer

الوشي: طريقة تصوير وتلوين القماش بالطباعة Batik

الشِيَة: ١ـ طريقة تصوير وتلوين القماش بالطباعة ٢ـ ايجاد بعض الذهب فيه

1- Batik 2- Brocart

الشَيه ج شِيّات: كل لون يختلف عن معظم لون الشيء Nuance

الوشّاء = الواشي: الذي يصنع الوشي أو يبيعها Bigarreur

الأشيه: ما ظهرت فيه شيات Nuancé

وَشَوي: نسبة للشيه Nuancé

موشّى: ١ـ بالألوان ٢ـ بالذهب 1- Chamarré 2- Lamé

الموشأة: اللوحة التي تحضر عليها الألوان (الملونة) Palette

٦ـ الرقش Ornement

رقش = رقش: زوّق (الكلام والصيغ) رسمها محسنة مزينة

Orner = Ornementer

رقش (الصحيفة)، سطرها Rayer

الرقش: التزويق Ornement

الرقش العربي: التزويق العربي - (التوريق - العربسة) Arabesque

الرقشة ١- لون فيه كدرة وسواد ٢- عنصر التزويق 1- Noirci 2- Motif

الأرقش ١- المنقّط بسواد وبياض ٢- المنمق 1- Tigré 2- Orné

الرقاش: المزوق، الرسام المزين Ornementaliste

ترقش: تزوق S'embellir

ارتقش: أظهر حسنه وزينته S'embellir

البرقيش: التزويق والتزيين Ornementation

المرقاش: الريشة أو القلم الذي يزوق الرقاش به Pinceau

المرقاشية: الانية لغسل وحفظ المراقيش Pincelier

٧ـ البرقشة Bariolage

برقش: وزع الألوان ونوعها Colorier

مبرقش: متنوع الألوان، ملون Diapré

البرقشة: توزيع وتنويع الألوان Bariolage

التبرقش: تنوع الألوان العديدة في شيء Diaprure

المبرقش: المصور البارع بالتلوين Coloriste

٨- الترقين Illustration

رقن: ١- زين الكتاب بالألوان في الخطوط والرسوم 1- Illustrer

٢- رقن الخط نَقَطَة وعجم كلماته 2- Diacritiquer

الترقين: ١- تزيين الكتب 1- Illustration

٣- تنقيط وعجم الكلمة 2- Diacritique

المرقن: من يتعاطى صناعة الترقين Illustrateur

مرقن: (كتاب مرقن) مزين برسوم ملونة Illustré

٩- النقش Gravure

نقش: ١- نقش (الفص) حفره 1- Graver

٢- (الرحى) نقرها 2- Gratter

النقش: ١- النِقاشة: طريقة الحفر على الأشياء Gravure

٢- النقشة

النقش الخشبي: جَعْل لوحٍ خشبي روسما بالنقش Xylographie

النقش الحجري: جعْل لوح حجري روسما بالرسم Lithographie

النقش الزنكي: جعل لوح زنكي روسما بالنقش الحمضي وغيره Zincographie

النقّاش: صانع النقش Graveur

المنقاش: المنقش: أداة النقش

Graveur = Grattoir = Giselet = Pointe à graver

النقش الدقيق: Clyptique

المنقوش: ١ـ المحفور نقشا ٢ـ الدينار 1- Gravé 2- Monnaie

النقيش والنقيشة: الصورة المنقوشة على الدينار أو النوط، النظير Effigie

التنقيش: حفر لوح بمنقاش Ciselure

١٠ـ المنمنمة Miniature = Enluminure

نمنم: صور صورة دقيقة في كتاب Enluminer

النمنمة: فن التصوير الدقيق في صفحة أو بعض صفحة في كتاب مخطوط

1- Miniature 2- Enluminure

المنمّم: (الكتاب) المزين بصور في صفحة أو بعض الصفحة في مخطوط

Enluminé

المنميم: المصور في الكتب صورا دقيقة، من يتعاطى هذا الفن Miniaturiste

المنمنمة: التصويرة الدقيقة التي تزين صفحة من مخطوط

1- Miniature 2- Enluminure

١١ـ التنميق Décoration

نمق: حسن وزين Décorer

النمَق: تحسين الشيء وتزيينه Décoration

المنمَق: المحسَّن المزين Décoré

المنمَّق: المكان المزدان بأنواع التحاسين من بناء ونحت ونقش وتنجيد Décoré

المنيِق: من يتعاطى صناعة التنميق Décorateur

منيِق الخط Calligraphe

منمِق البيوت Architecte d'intérieur

منمِق الواجهات Etaleur

منمِق الكتب Architecte des livres

منمِق الحدائق Architecte paysagiste

التنميق Décoration

تنميق الخط Calligraphie

تنميق الكتاب Architecture de livre

التنميق الداخلي Architecture d'intérieur

تنميق الحدائق Architecture de paysage

تنميق الواجهات Etalage

النميق: الحسن المزين Bien décor

المراجع

1- A Bahnassi: the spirtual Perspective - (UNESCO) Cultures vol.IV N°3\1977
1- Breton: Le Surrealisme et la Peinture-Paris 1965
2- F.Birren: Form, and Space N.Y 1961
3- A. Blunt: Artistic theory in Italy - N.Y 1956
4- G.Boas. A Handbook of Critics - Baltimore 1950
4- M.Beardsley: Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism N.Y-1958
5- J.Bourgoin: Les Elements de l'Art Arab - le trait des entrel a cs Paris 1879.
6- T.Burkhardt: 1) Art of Islam - London 1976. 2) Sacred Art in East and West London 1976.
7- D.G. Cleaveri Art., an Introduction N.Y. 1966
8- R.Clements: Michelangelo's Theary of Art-N.Y 1961
9- M.Echochard: Epures pour la restauration du Portail du *Hammam de Sahioun*
11 - O.Grabar 1) The Formation of Islamic Art - N.H.-London. 2)The Meditation of Ornament - Priston Univ. Press 1976.
12 - R.Huygh L'Art et l'Homme-T.2 Paris 1957
13 - Hegel: Esthetique - Paris 1840
14 - I.Johannes: The Art of color N.Y 1961
15 -M.Jimenez: Qu'est-ce que l'esthétique? Paris Gallimard-1997
16 - E dant: Critique de la Faculté de Juger-Paris 1965
16 - K.A.C. Kreeswell: Early Musilm architecture - Oxford 1932.
17 - S.Langer: Feeling and Form N.Y 1953
18 - Léonad de Venci: Traité de la peinture-Paris 1987
19 - J.Lichtenstein: La cauleur élaquente Paris 1989
20 - G.Lukacs: Laine et les Formes-Paris 1974
21 - L.Massignon: Les Methodes de realisation artistique des peuples de l'Islam - paris 1969
22 - Moholy Nagy: Vision in Motion - Chicago 1947
24 - E.Narling: Perspective Made Easy N.Y 1939
25 - S.H Nasr: Art and Spirtuality - Albany. N.Y 6-1987
26 - A.Pope The language of Drawing and Painting Harvard un: 1949
27 - A.Papadopoulo: L'Islam et l'Art musulman - Paris Mazenod
28 - H.Read: Icon and Idea. Harvard Uni 1955
29 - J.Sauvajet: La Mosquee Omeyyade de Medine-Alep 1947
30 - S.Schuon: Dimensions of Islam - London 1969
31 - G.Vasari The Livres of the Painters, Sculptars, and Architectes. N.Y 1959
32 - W.Warringer. Abstraction and Empathy London 1953

كيث كريتشلو: تصاميم اسلامية - معالجة تحليلية وتكوينية - دار الوليد بدمشق ١٩٩٧

عفيف البهنسي ١) - العمارة العربية، الجمالية، الوحدة، التنوع - المجلس القومي للثقافة طبع روما ١٩٩٣. ٢) كتابنا - خطاب الأصالة في الفن والعمارة - المجلس القومي - الرباط ١٩٩٧.

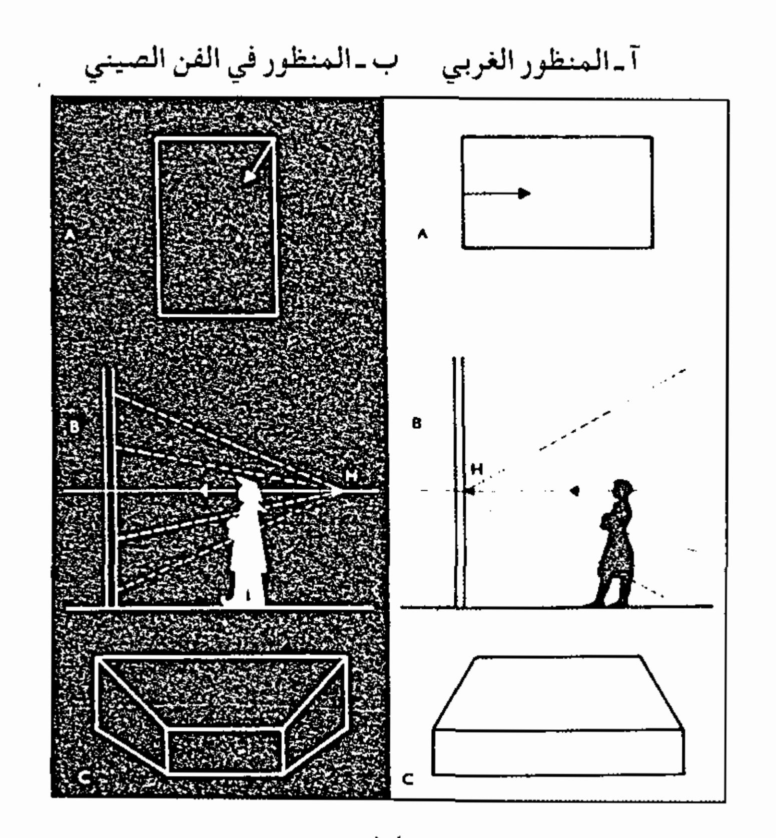
الصور

أنواع المنظور

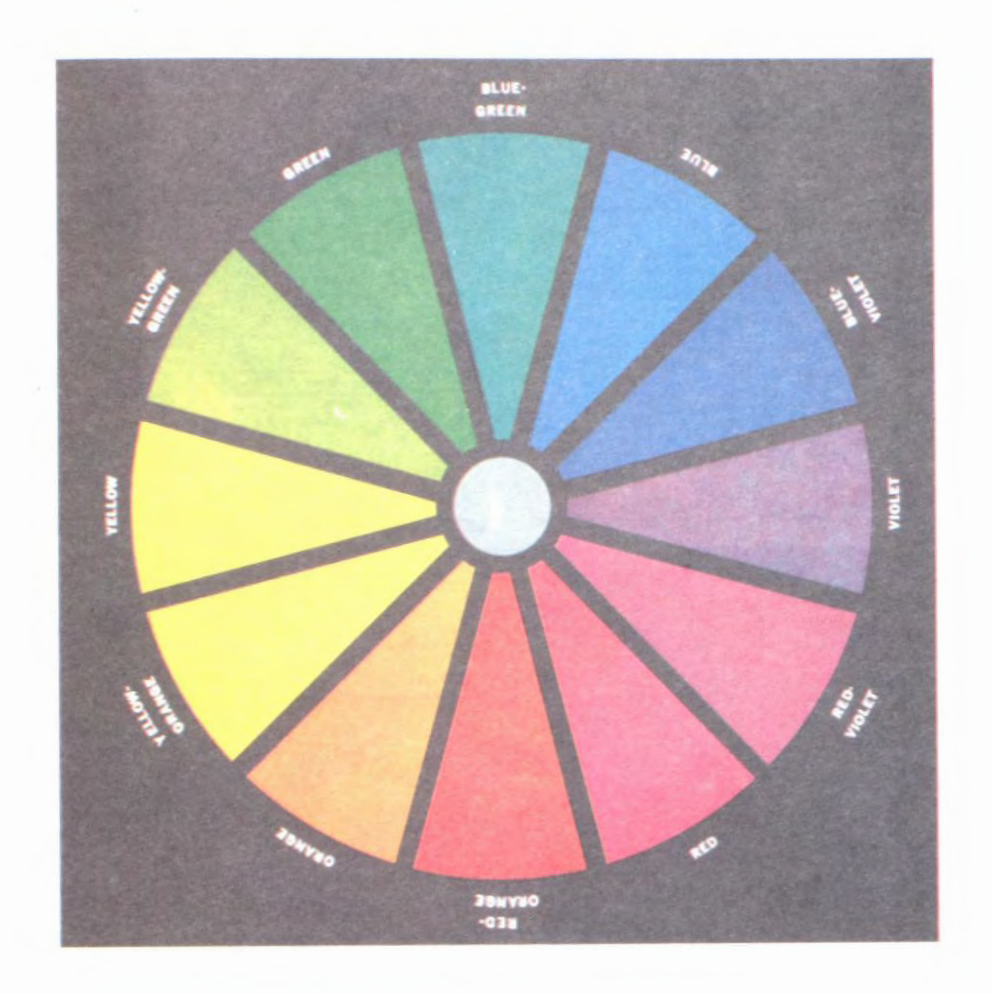
Figure 7

Figure 8

آ ـ المنظور الغربي ب ـ المنظور في الفن الصيني

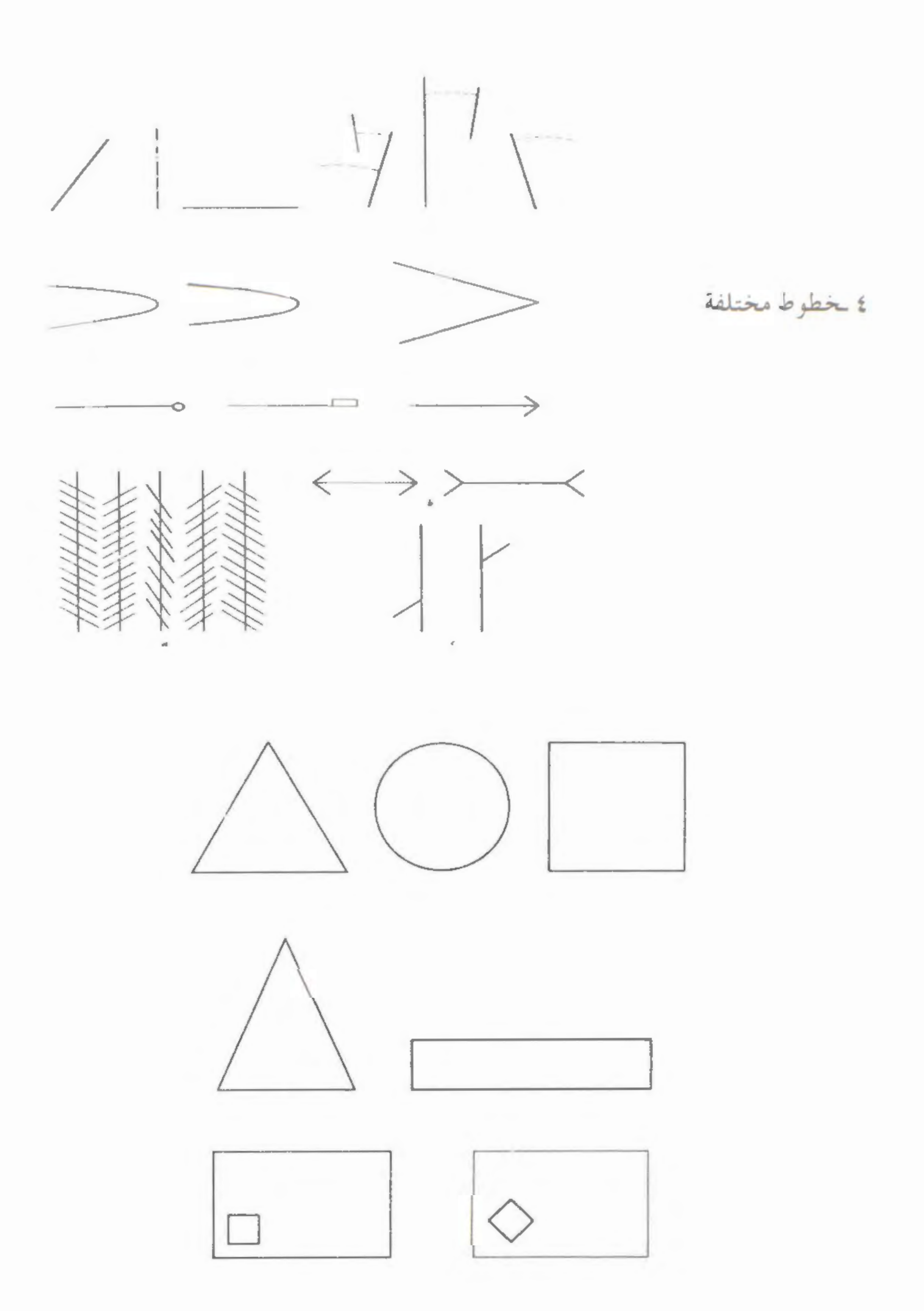


٢ ـدائرة رود ، الألوان الأصلية والمتممة ، وكل لونين متقابلين متضادان .



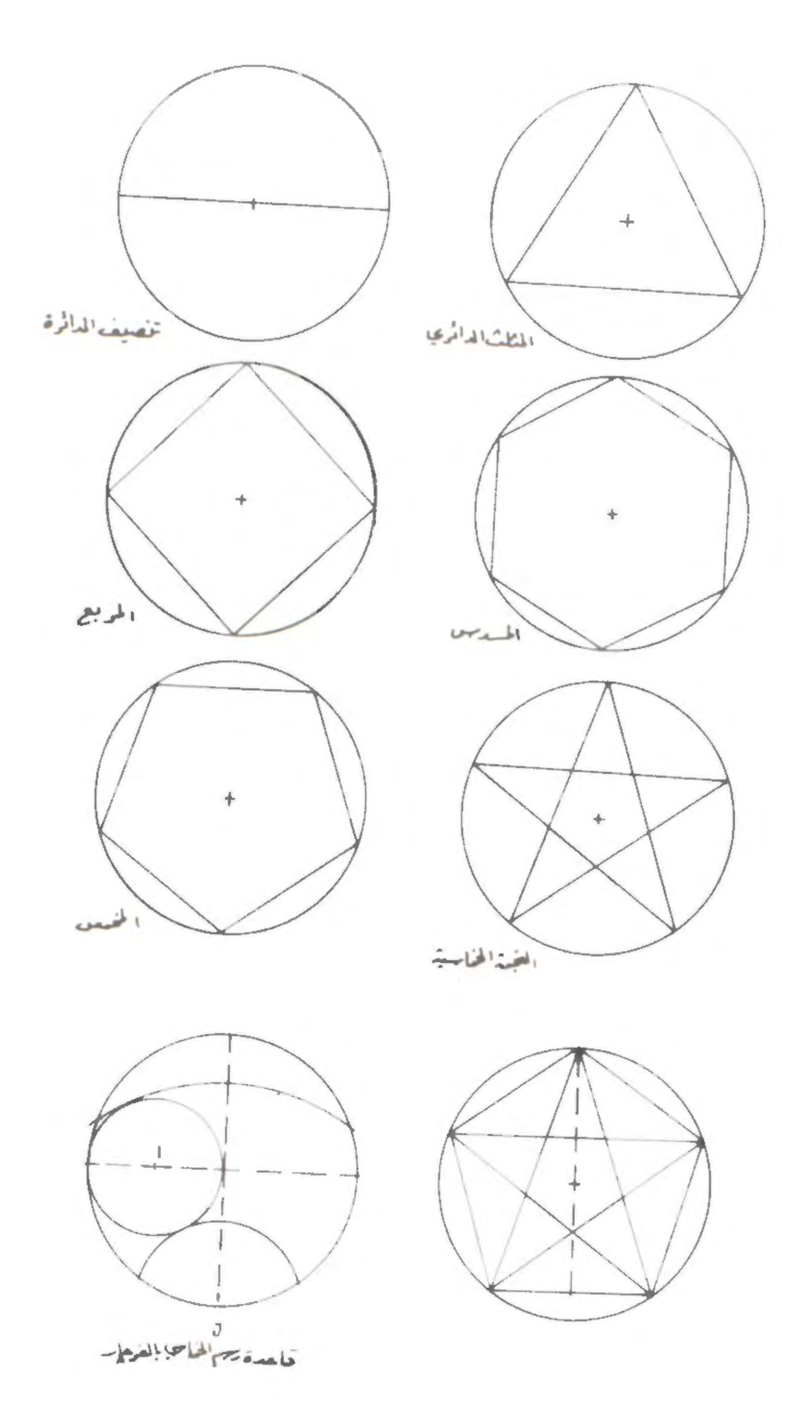
٣ ـ اختام اسطوانية قبل أربعة آلاف عام ـ مع طبعاتها .





٤ ـ خطوط مختلفة

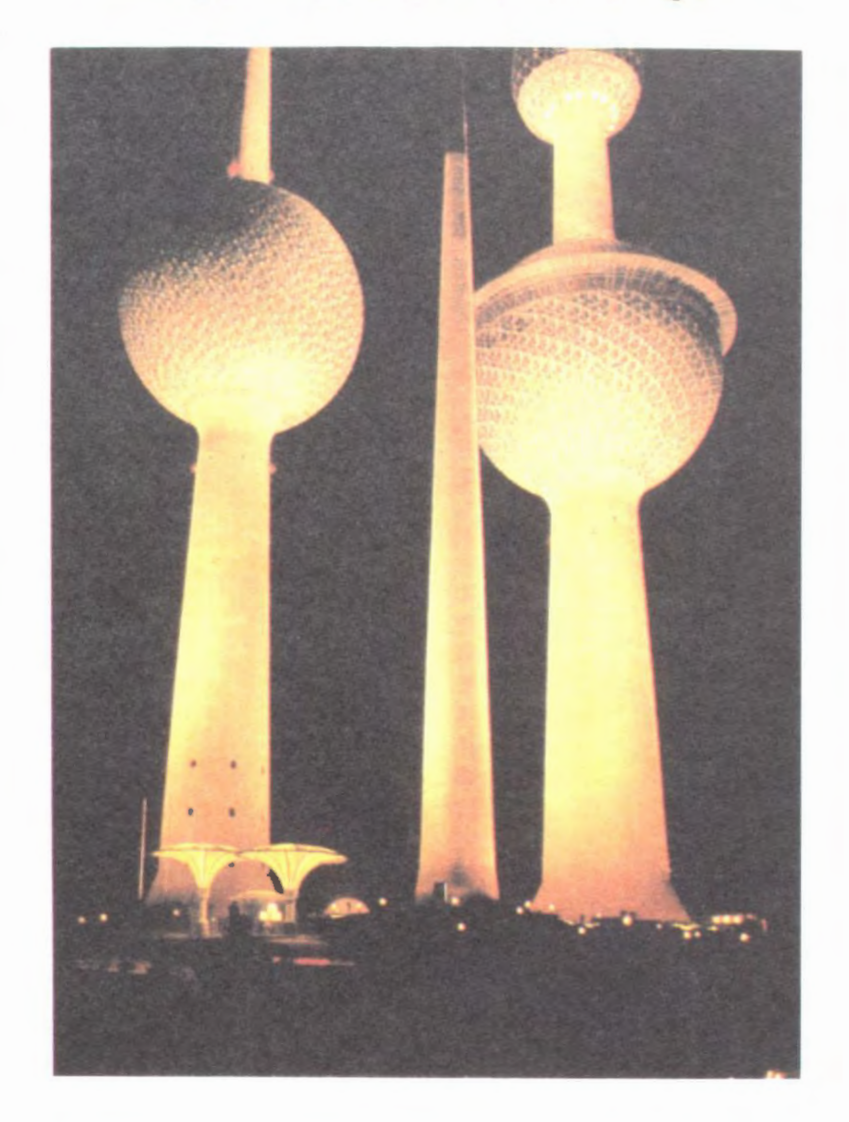
٥ ـ عناصر تكوين النسيج الرقشي



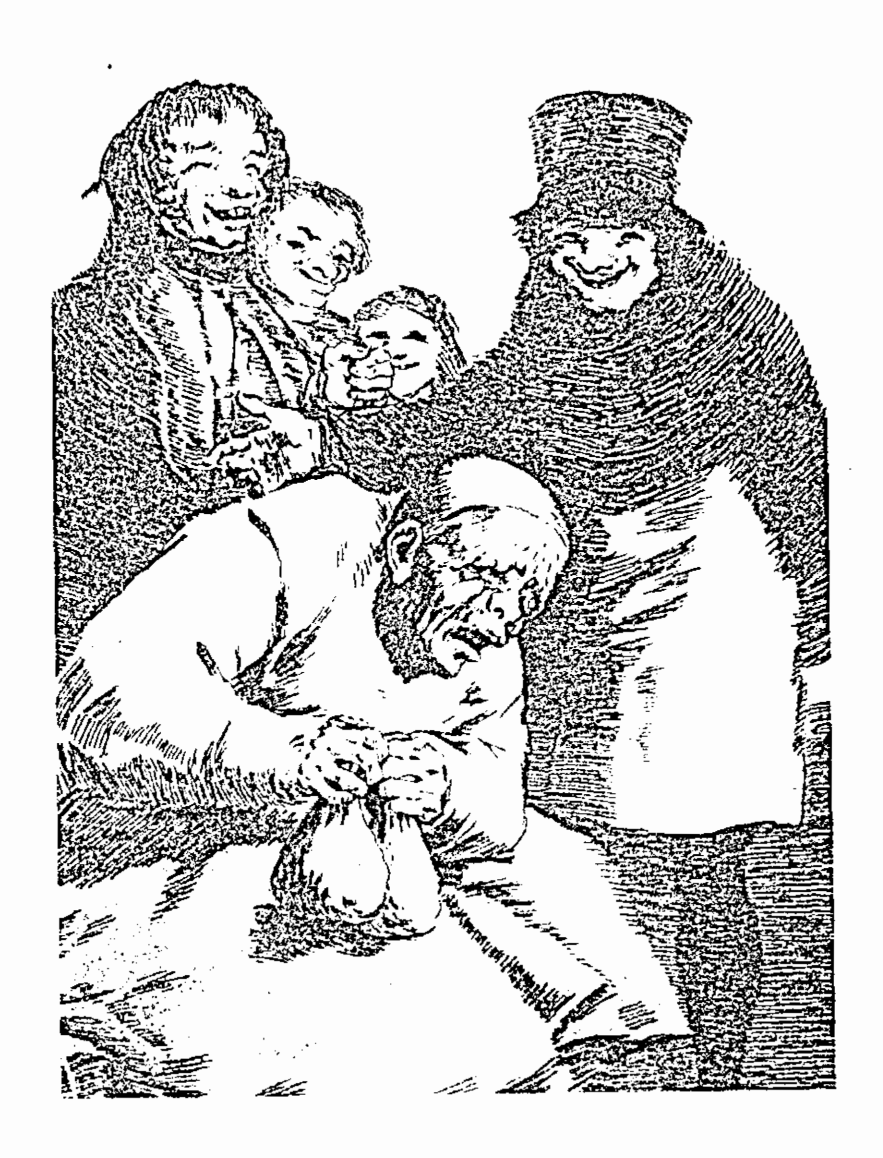
٦ ـ لوحة فسيفسائية، ومنها طيور رمزية اسطورية.



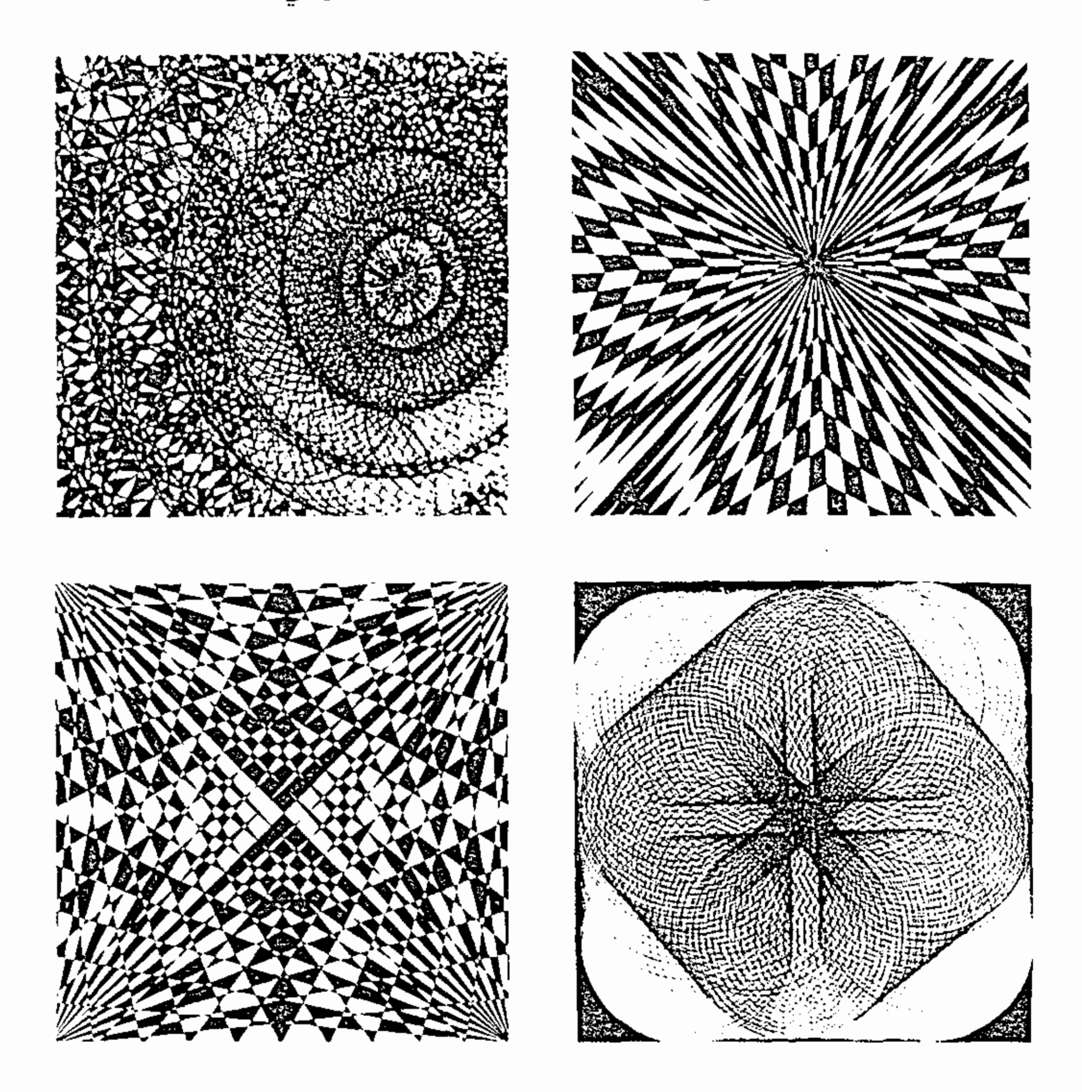
٧ ـ أبراج الكويت وتمثل الجامور، رمز ارتباط الأرض بالسماء.



٨ ـ نموذج من فن الغرافيك (بالماء القوي) للمصور الاسباني غويا .



٩ ـ الغرافيك بواسطة الحاسوب (عادل عويني)



١٠ - زخارف من الرقش العربي منبثقة عن النجمة.

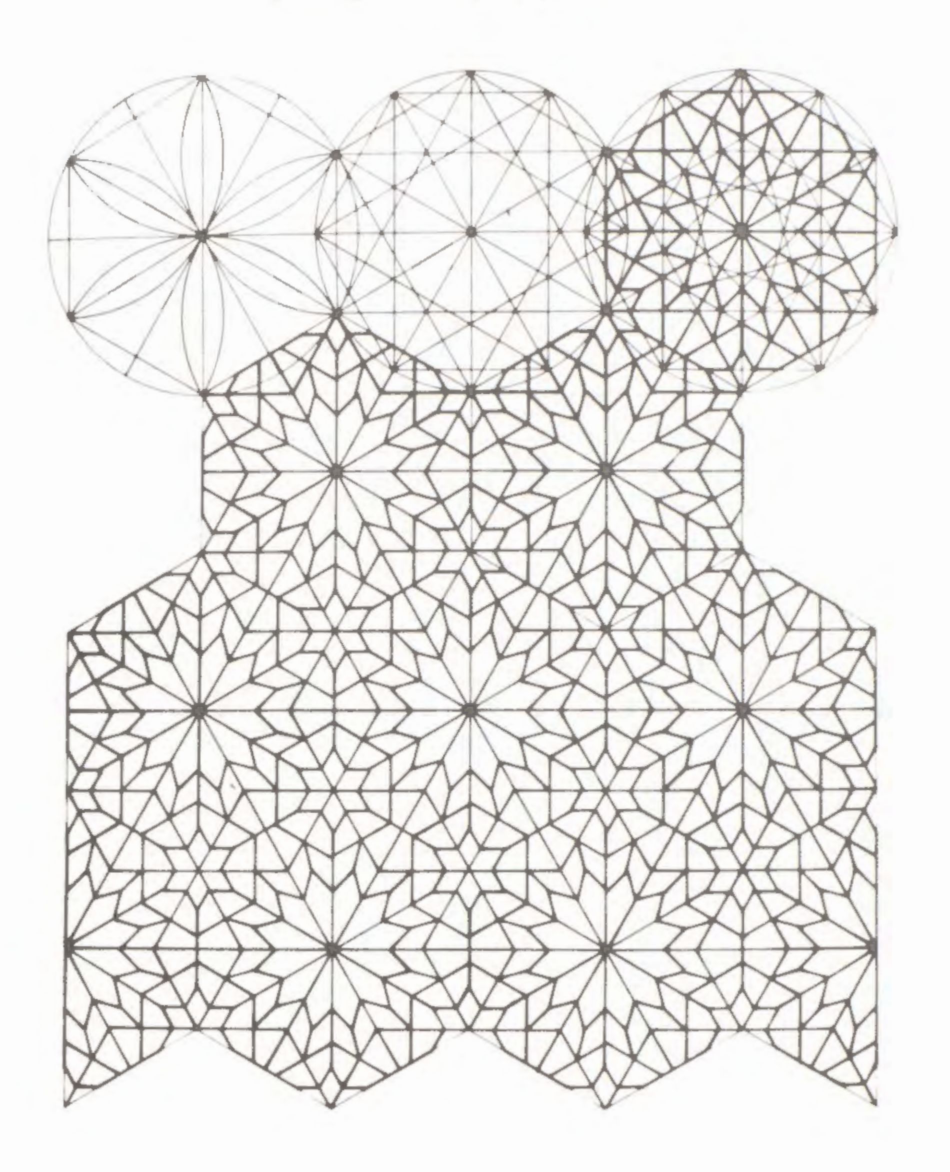


١١ ـ زخارف نباتية وهندسية .

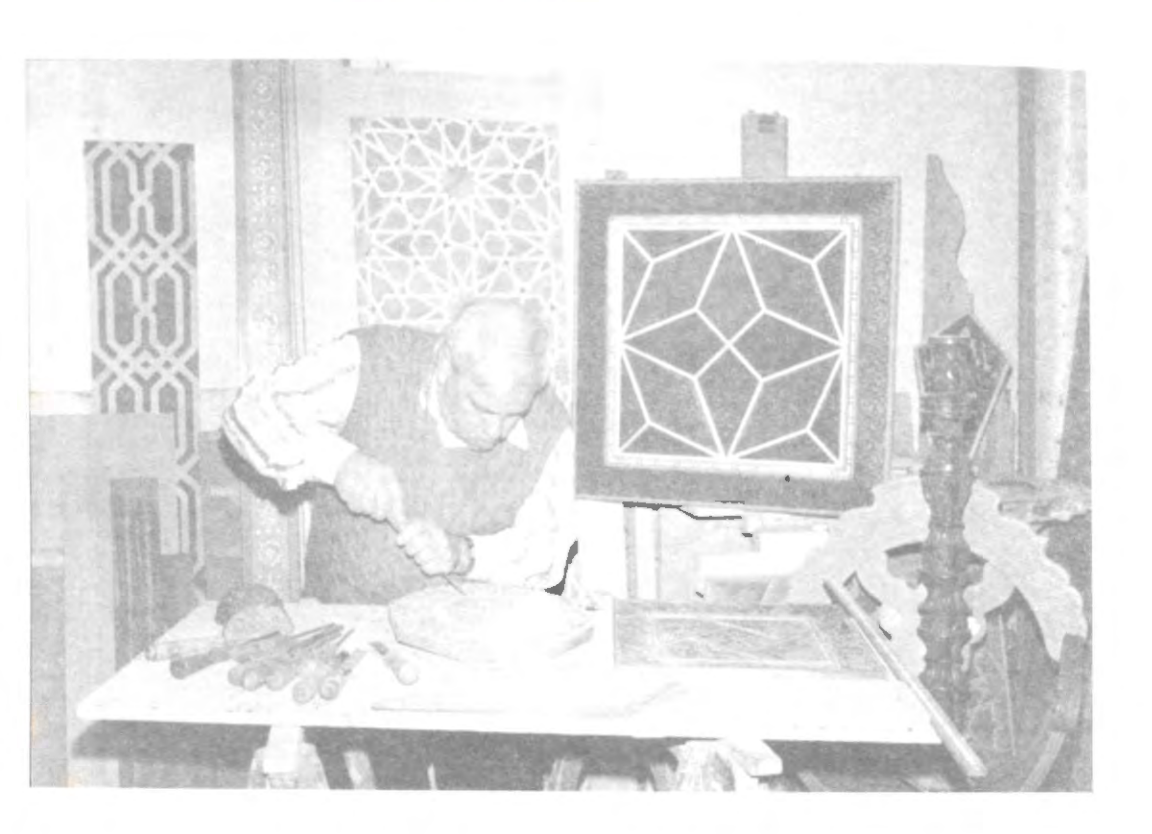




١٢ ـ النجوم وتكوين النسيج القشي .

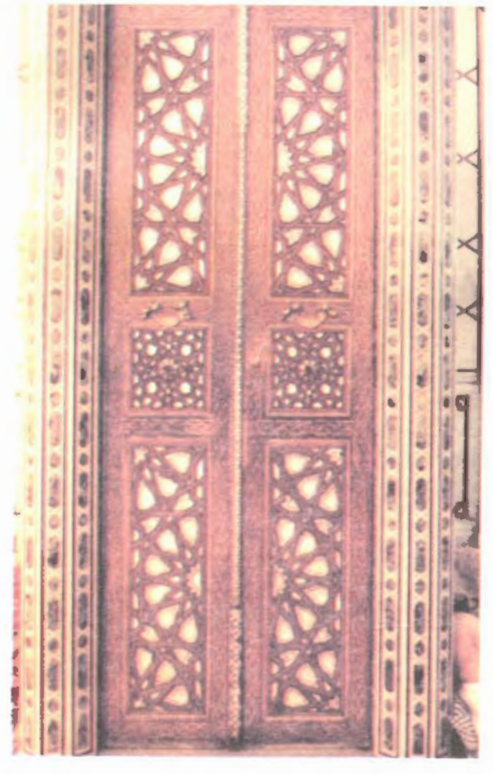


١٣ ـ تنفيذ الرقش الهندسي على الأثاث الداخلي.

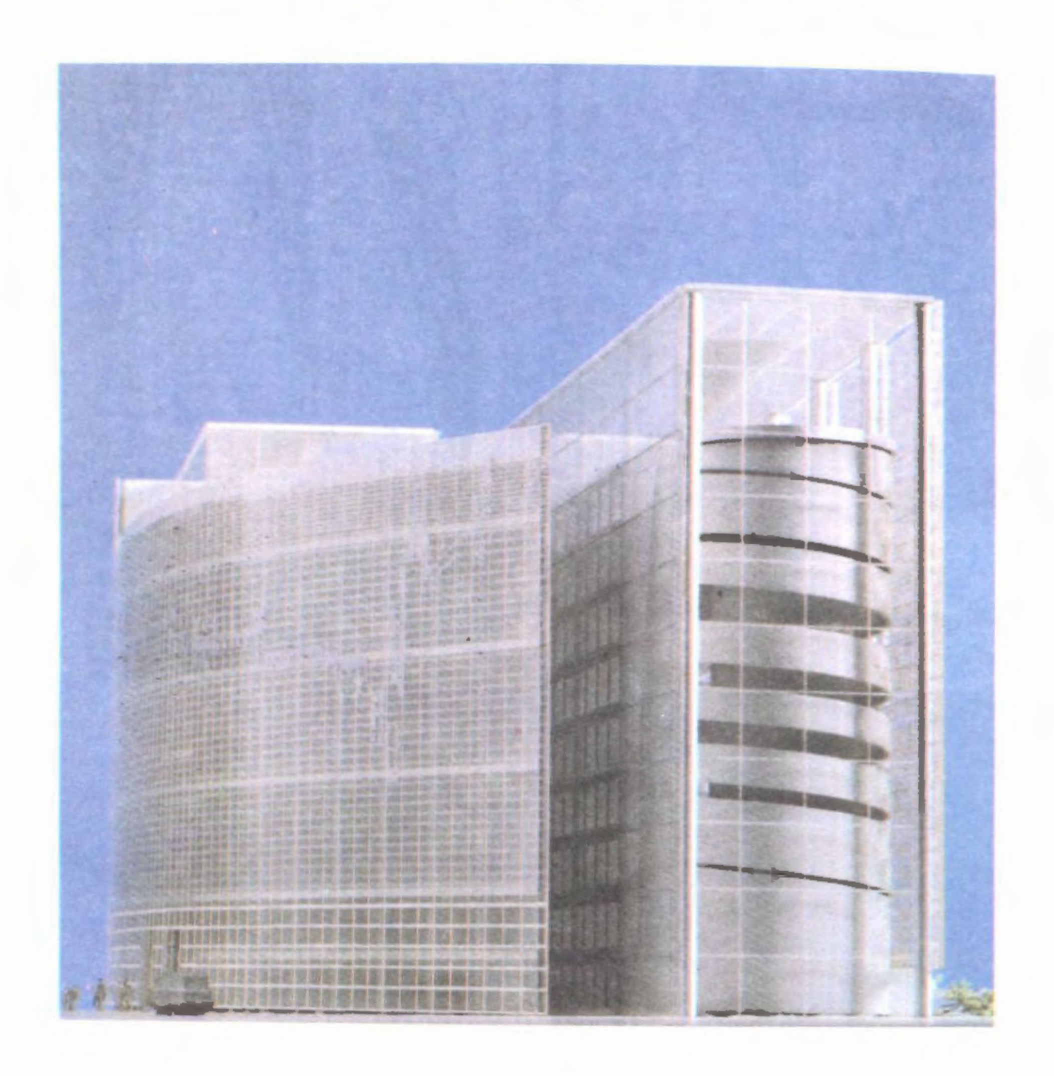




١٤ ـ زخارف هندسية على
كسوة خشبية داخلية.



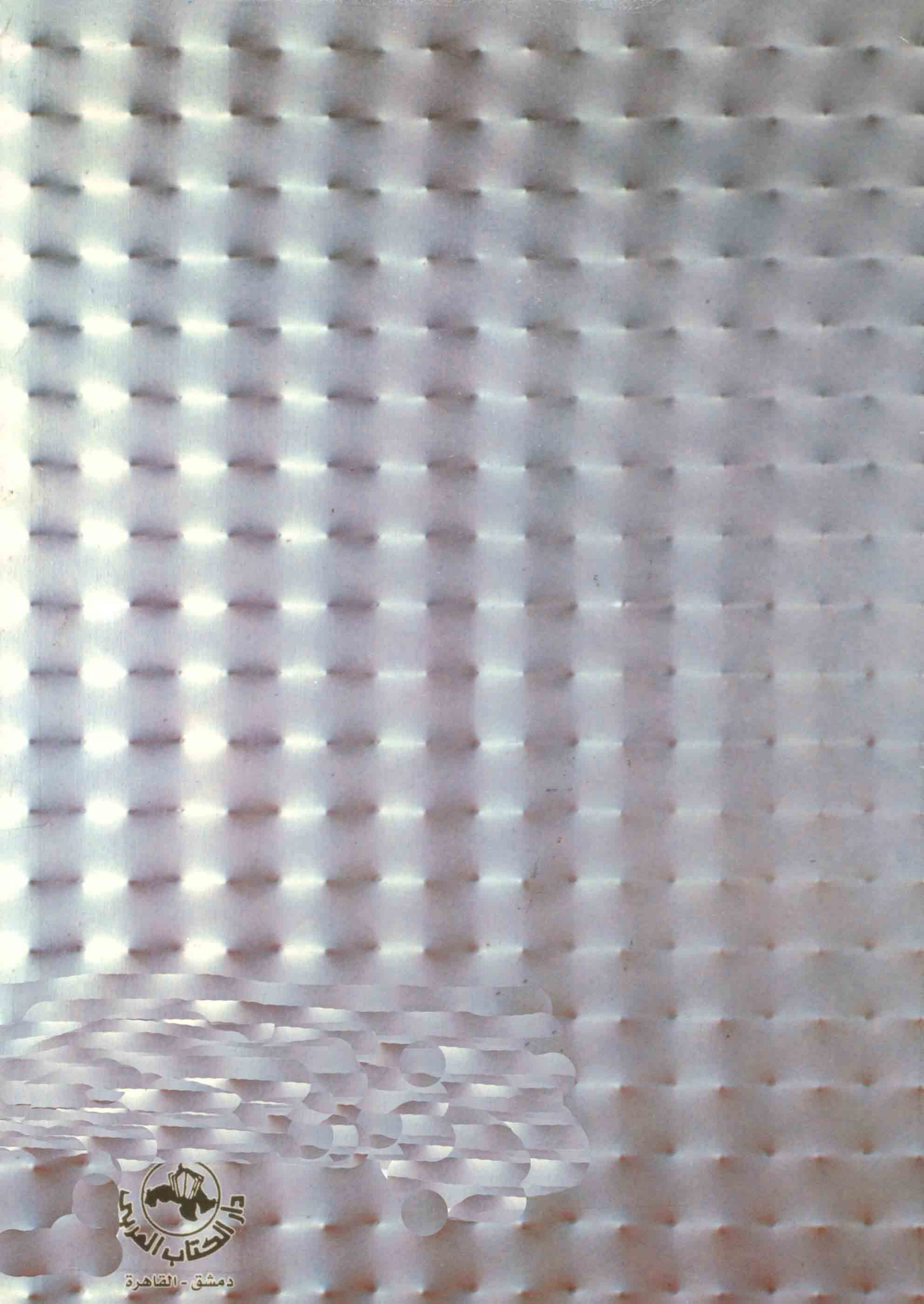
١٥ ـ معهد العالم العربي ـ باريس ـ ومتحف الفن الحديث .







١٦ ـ ليوناردو دافنشي ـ رسوم تعليمية في التشري


دار الكتاب العربي
دمشق - القاهرة